و. ج. ت. ميتشل

الأَيقونولوجيا

الصورة والنص والأيديولوجيا

ترجمة
عارف حديفة

مكتبة 1067

هيئة البحرين
للثقافة والآثار



الأَيقونولوجيا

الصورة والنص والأيديولوجيا

و. ج. ت. ميتشل
الأيقونولوجيا: الصورة والنص والأيديولوجيا
ترجمة عارف حديفة
مراجعة عماد شيحة
الطبعة الأولى: المنامة، 2020

W.J.T. Mitchell
Iconology: Image, Text, Ideology









المنامة، مملكة البحرين، ص.ب.: 2199
هاتف: 298777 17 973+ ـ فاكس: 293873 17 973+
e-mail: info@culture.gov.bh - www.culture.gov.bh

توزيع: **منتدى المعارف**
بناية «طبارة» ـ شارع نجيب العرداتي ـ المنارة ـ رأس بيروت
ص. ب.: 7494-113 حمرا ـ بيروت 1103 2030 لبنان
e-mail: info@almaarefforum.com.lb

طُبع في: مطبعة كركي، بيروت، e-mail: print@karaky.com

رقم الإيداع بإدارة المكتبات العامة: 76/ د.ع./ 2020
رقم الناشر الدولي: ISBN 978-99958-4-120-1

و. ج. ت. ميتشل

الأَيقونولوجيا

الصورة والنص والأيديولوجيا

ترجمة
عارف حديفة

مراجعة
عماد شيحة

#1067

هيئة البحرين
للثقافة والآثار

إلى جويل سنايدر

المحتويات



شكر

لو قُيض لي أن أجمع في صورة واحدة جميع الذين لهم صلة بتأليف هذا الكتاب، فلربما أشبهَتْ أحدَ مشاهد العامة التي رسمها هوغارث (Hogarth): حشد متنوع من ذوي المقامات الرفيعة والظرفاء، والمتأنقين، والخلعاء، والعلماء، والدارسين، بعضهم سكارى، ومعظمهم في حالة التهاء، وكثيرون يغطّون في النوم، وبعضهم (وهم المجموعة الأصغر) يُصْغون بانفعال نقدي شديد. وأشعر بأني ملزمٌ حيال هذه المجموعة الأخيرة بالتعبير عن بعض الامتنان، فمن دون مساعدتهم كان يمكن أن ينتهي هذا الكتاب في وقت أبكر كثيرًا. لقد أصغى طلابي وزملائي في جامعة شيكاغو، ولا سيما أعضاء مجموعة لاوكون (Laocoon Group)، من 1977 إلى 1985، متحلِّين بالصبر أحيانًا ومنتقدين في أكثر الأوقات، ما ساعدني في تفكيك هذا الكتاب من بحث يليق بالمعلمين عنوانه «نظرية الصور» («الأيقونولوجيا» بالمعنى الصحيح) إلى سلسلة مقالات تاريخية، فما افتقدَتْه المناقشة بيَّنه لي أعضاءُ حلقتي الدراسية في مدرسة النقد والنظرية سنة 1983، وبخاصة إيلن إسروك (Ellen Esrock)، وهربرت هراشوفيك (Herbert Hrachovec). وقرأ المخطوط كله جيمس تشاندلر (James Chandler) وإليزابث هلسنغر (Elizabeth Helsinger)،

وأوضحا لي ما يدور البحث حوله حقيقةً، ولماذا يمكن حذف ثلثه. وقدم جيمس هيفرنان (James Hefferman) تقريرًا ما رأيت قط أكثر منه تفصيلًا وتدقيقًا، فصحح تواريخي، ووقائعي، واستنتاجي، وتهجئتي، تصحيحًا دقيقًا لا رحمة فيه، كما قرأ أقسامًا من الكتاب زملاءُ كثيرون في جامعة شيكاغو وغيرها، وقدموا أكثر الهدايا إزعاجًا، أي «النصيحة الثمينة». وقرأ أقسامًا من الكتاب وعلق عليه تشارلز ألتييري (Charles Altieri)، وتيد كوهن(Ted Cohen)، وغريغوري كولومب (Gregory Colomb)، ونلسون غودمان (Nelson Goodman)، وجان هاغستروم (Jean Hagstrum)، وروبرت نلسون (Robert Nelson)، ومايكل ريفاتير (Michael Riffaterre)، وريتشارد رورتي (Richard Rorty)، وإدوارد سعيد (Edward Said)، ودافيد سمبسون (David Simpson)، وكاثرين إلغن (Catherine Elgin)، ومن المؤكد أن الكتاب كان يمكن أن يكون أفضل لو استطعت الأخذ بكل اقتراحاتهم. وكان جويل سنايدر (Joel Snyder) حاضرًا، بالروح والجسد، عند ولادة كل فكرةٍ جيدةٍ تقريبًا في الكتاب. وسوف يسعدني أن أحمِّله مسؤولية كل فكرة سيئة أيضًا، وخير طريقة للقيام بذلك هي أن أهدي الكتاب إليه. ولقد أعطاني الصندوق الوطني لدعم العلوم الإنسانسة (The National Endowment for the Humanities) مدة عام كي أكتشف أن من الممكن تأليف كتاب مثل هذا، وأعطتني مؤسسة جون سايمون غوغنهايم التذكارية (The John Simon Guggenheim Memorial Foundation) سنةً للقيام بالكتابة الفعلية.

ظهرت نسخة من الفصل الأول («ما هي الصورة») في **التاريخ الأدبي الجديد** (*New Literary History* 15: 3)، (ربيع 1984)، 503ـ537، وهي مدرجة هنا بإذن كريم من المحرر رالف كوهن (Ralph Cohen)، ومطبعة جامعة جونز هوبكنز. وظهر الفصل الرابع أول مرة حاملًا عنوان «سياسة النوع الفني: المكان والزمان في **لاوكون** ليسنغ» (The Politics of Genre: Space and Time in Lessing's *Laocoon*)، 1984، حقوق النشر لمجلس جامعة كاليفورنيا، وأعيد طبعه نقلًا عن **تمثيلات 6** (*Representations* 6)، (ربيع 1984): 98ـ115، بإذن من أعضاء المجلس.

وأخيرًا، أود أن أعبر عن شيء يتعدى الامتنان نحو والدتي، التي حاولتُ أن أعكس قيَمَها في هذا الكتاب، ونحو زوجتي جانيس، وولديَّ كارمن وغابرييل، الذين عزفوا كل أصناف الموسيقى لكي ينيروا هذه التأملات الغامضة في الصور.

الأيقونولوجيا

هذا كتاب حول ما يقوله الناس عن الصور، واهتمامُه الأول ليس برسومٍ معينة وما يقوله الناس عنها، بل الطريقة التي نتحدث بها عن «فكرة» الصورة وجميع الأفكار المرتبطة بها: التصوير، والتخيل، والإدراك، والتشبيه، والمحاكاة. إذًا هو كتاب عن الصور وليس فيه منها سوى بعض المخططات التوضيحية، كتاب حول رؤيا كأنما كاتب مكفوف قد كتبه لقارئ مكفوف، وإذا تضمن أيَّ تبصر في صور واقعية مادية، كان ذلك مما قد يصل إلى مستمع مكفوف يسترِقُ السمع إلى مبْصرين يتحدثون عن صور. وأفترض أن مثل هذا المستمع يمكن أن يتخيَّل أشكالًا مرسومة في هذه الأحاديث قد لا يراها المشارك المبصر.

يُنعم الكاتب النظر في الإجابة عن سؤالين يبرزان بانتظام في هذه الأحاديث: ما هي الصورة؟ ما الفارق بين الصور والكلمات؟ ويحاول أن يفهم الإجابات التقليدية عن هذه الأسئلة بالنسبة إلى الاهتمامات الإنسانية التي تجعلها ملحةً أوضاعٌ معينة. لمَ تغدو ماهية الصورة مهمة؟ ما الذي يكون على المحك في تحديد الفروق بين الصور والكلمات أو إزالتها؟ ما هي أنظمة السلطة أو قواعد القيمة ـأي الأيديولوجياتـ التي تصوغ الإجابات

عن هـذه الأسئلة وتجعلها مسائل للجدال أكثر منها اهتمامات نظرية بحت؟

أنا استدعي هذه «المقالات في الأيقونولوجيا» لاستعادة شيء من المعنى الحرفي لهذه الكلمة. هذه الدراسة تتناول لوغوس (Logos) (كلمات أو أفكار أو خطاب أو «علم») «الأيقونات» (الصور أو الرسوم أو الأشباه)، وبذلك هي «بلاغة الصور» بالمعنى المزدوج: أولًا بوصفها دراسة «عما يقال عن الصور» (تراث «الكتابة الفنية» الذي يرجع إلى كتاب فيلوستراتس Philostratus **الصور** *Imagines*، والذي يتوفر على وصف الفن البصري وتفسيره)، وثانيًا بوصفها دراسةَ «ما تقوله الصور»، أي الطرائق التي تبدو تتحدث بها عن نفسها، بالإقناع أو رواية القصص أو الوصف. كما إنني أستخدم مصطلح «الأيقونولوجيا» بغية ربط هذه الدراسة بتراث قديم للتأمل النظري والتاريخي في فكرة الصور، وهذا التراث، بالمعنى الضيق للكلمة، ربما يبدأ من كتب عصر النهضة المؤجزة عن الصور الرمزية (التي كان أولها كتاب غير مزود بالصور هو كتاب سيزار ريبا Cesare Ripa **الأيقونولوجيا** 1592، *Iconologia*)، ويبلغ الذروة في دراسات إروين بانوفسكي (Erwin Panofsky) المشهورة عن الموضوع. والدراسة النقدية للأيقونة، بالمعنى الواسع للكلمة، تبدأ مع الفكرة القائلة إن الكائنات البشرية قد خُلقت «على صورة» خالقها، وتبلغ أوْجَها ولكن ليس بالروعة ذاتها، في علم «صناعة الصور» للإعلان والدعاية في عصرنا. وهنا سوف أهتم بالأمور التي تقع بين المعنيْين الواسع والضيق للأيقونولوجيا، بالنواحي التي ترتبط بها الصور

بالمعنى الحرفي الدقيق (الرسوم، التماثيل، أعمال الفن) بمفاهيم من مثل الصور الذهنية، والصور اللفظية أو الأدبية، ومفهوم الإنسان كصورةٍ وكصانعٍ للصور. ولئن فصل بانوفسكي الأيقونولوجيا عن الأيقونوغرافيا (Iconography) بالتميز بين تفسير الأفق الرمزي الكلي لصورة ما، وفهرسة موضوعات رمزية معينة، فإن ما أرمي إليه هنا هو أن أعمم إلى حد أبعد المطامح التفسيرية للأيقونولوجيا، وذلك بأن أجعلها تنظر في فكرة الصورة على هذا النحو.

وإذا بدا هذا كله شاملًا شمولًا يصعب التعامل معه، فقد يساعد في الإشارة إلى أن هذه الدراسة ذات حدود واضحة، سواء في ما يتعلق بالأسئلة التي تطرحها، أم بمجموع النصوص التي تنظر فيها. ولولا الفصل الأول لكان هذا الكتاب قبل كل شيء، سلسلةً من القراءات الدقيقة لعدد من النصوص المهمة في نظرية الصور، وهذه القراءات تدور حول مركزَيْن تاريخيَّين، الأول في أواخر القرن الثامن عشر (مرحلة الثورة الفرنسية ونشأة الرومانسية تقريبًا)، والآخر في مرحلة النقد الحديث. وهدف هذه القراءات هو أن نبيِّن كيف تقوم فكرة الصور مقام نوع من محطة ترحيل تربط نظرية الفن، واللغة، والعقل بتصورات القيمة الاجتماعية والثقافية والسياسية.

وسوف تقودني هذه الروابط إلى طرق فرعية قد تبدو لأول وهلة غير مرتبطة تمامًا: نقد فتغنشتاين (Wittgenstein) «النظريةَ التصويرية» للمعنى والنظريات الحديثة في الشعر والصورة الذهنية، ونقد نلسون غودمان لـ«الأيقونية» (Iconicity) بالمقارنة مع السيميائية (Semiotics)، ومناقشة إرنست غومبرتش (Ernst Gombrich)

دفاعًا عن طبيعية الصور، وعن «الطبيعة» كمقولة أيديولوجية، ومحاولة ليسنغ أن يعلن القوانين النوعية الفاصلة بين الشعر والرسم، والاستقلال الثقافي الألماني، وعلم جمال بيرك (Burke) الخاص بالسامي والجميل في ما يتعلق بنقده الثورة الفرنسية، واستخدام ماركس (Marx) «الحجرة المظلمة» (camera obscura) والصنم كمجازين «للأوثان» النفسية والمادية للرأسمالية. واجتماع هؤلاء الكتاب المتباينين في الظاهر يساعدنا في رؤية عدد من الارتباطات المدهشة التي لا يلحظها على العموم مؤرخو الفكر: العلاقة بين «بلاغة تحطيم الأيقونات» التي تتخلل النقد الغربي، والجدل حول الصور الذهنية في علم النفس الحديث، والصلة بين النظرية السيميائية الحديثة وقوانين هيوم (Hume) الخاصة بالتداعي أو التخاطر، والجدل المضاد للمعاني «الفاشية» المتضمنة في «الشكل المكاني» في علم الجمال الحديث، وسلطة كتاب ليسنغ (Lessing) **لاوكون**، وتضارب الآراء حول القول «كما هو الرسم كذلك الشعر» (*ut pictura poesis*)، ومعركة الجنسيْن، والأمم، والتقاليد الدينية منذ عصر التنوير.

وليس لدي ما أسوِّغ به هذه الاقترانات الغريبة بين المواضيع والنصوص سوى أنها تبدو ظاهرةً وأنا أتابع الأسئلة النظرية التي ألهمت هذه الدراسة في المقام الأول. إن كل إجابةٍ نظريةٍ عن سؤال: ما هي الصورة؟ وسؤال: ما الفرق بين الصور والكلمات؟ لا بد أن تتراجع على ما يظهر إلى أسئلة سابقة عن القيمة والمصلحة لا يمكن الإجابة عنها إلا إجابات تاريخية. وأبسط عرض لذلك هو

الاعتراف بأن كتابًا كان القصد منه في البداية إنتاج «نظرية» مقبولة عن الصور أصبح كتابًا عن «الخوف» من الصور. واتضح في النهاية أن «الأيقونولوجيا» ليست علم الأيقونات فحسب، بل هي أيضًا السيكولوجيا السياسية للأيقونات، دراسة كره الأيقونات وحب الأيقونات، والصراع بين حركة تحطيم الأيقونات والوثنية. وهكذا، فإن حركة هذا الكتاب هي من المحاولات الحديثة لوضع نظرية صحيحة عن الصور (غومبرتش، غودمان، وفتغنشتاين في البداية)، إلى التفسيرات «الكلاسيكية» للصور، والتي سعت هذه النظريات للحلول محلها. وفي السياق كان لا بد أن تشذب حدودي الضيقةُ كمؤرخ للفكر مطامحي النظرية، وأملي هو أن يفتح هذا الموقف المتوسط بين النظرية والتاريخ منطقة يكتشفها دارسون آخرون، وأن يوحي بشيء حول الحدود الضرورية لأي محاولة لتقديم تفسير نظري للممارسات الرمزية.

وبما أن العنوان الفرعيّ للكتاب هو «الصورة والنص والأيديولوجيا»، فقد يكون من المفيد أن نقول كلمة عن هذه المصطلحات. «الصورة» هي الموضوع الرئيس للكتاب كله، لذا لن أحاول أن أعرفها هنا، وأقول إنني حاولت ألا أستبعد أي معنى للمصطلح واسع الاستخدام. ومن جهة أخرى، فقد عالجت «النصية» معالجة مرتجلة وبسيطة إلى حد ما: دورها في هذه الدراسة هو مجرد شيءٍ للمقارنة بالصور، «شيءٍ آخر له دلالته»، أو طريقةٍ منافسة في التمثيل. وأخيرًا، استخدمت «الأيديولوجيا»، بالمعنى الملتبس عن عمد، وذلك لكي أقابلها مع ما اعتبرته نوعًا من الازدواجية

في استخدامها التاريخي في النقد الماركسي. إن النظرة التقليدية هي أن الأيديولوجيا وعيٌ زائف، نسقٌ من التمثيلات الرمزية التي تعكس وضعًا تاريخيًا تطغى فيه طبقة معينة، وتكون مهمتها إخفاء الصفة التاريخية والمحاباة الطبقية لذلك النسق تحت أقنعة الطبيعية والعمومية. والمعنى الآخر «للأيديولوجيا» ينزع إلى مماهاتها بكل بساطةٍ مع هيكل القيم والمصالح التي تشكل أي تمثيل للواقع، وهذا المعنى لا يتطرق إلى مسألة التمثيل، أهو زائف أم جائر. وفي هذه الصياغة لا يوجد شيء كهذا بوصفه وضعًا خارج الأيديولوجيا، وحتى أكثر ناقد للأيديولوجيا تبسيطًا يترتب عليه أن يعترف بأنه يشغل موقعًا ما في هيكل القيمة والمصلحة، وأن الاشتراكية (مثلًا) هي أيديولوجيا، مثلها مثل الرأسمالية.

أود أن أبقي كلا هذين المعنيَيْن قيد الاستعمال في هذا الكتاب لكي أحافظ على بعض القيم التي يبدو أن كلًّا منهما يتضمنها، وربما لكي أتصدى لها، فألّا نعمل إلا بالوصف المحايد للأيديولوجيا كمنظومة معتقدات ومصالح فقط معناه التخلي عن قوة المفهوم النقدية، وقدرته على إطلاق التفسير، والكشف عما هو مخبوء. إن مفهوم الأيديولوجيا كوعي زائف يستدعي نزعةً مفيدة إلى الشك في البواعث الجلية، والتسويغات، وادعاء مختلف أنواع الطبيعية، والنقاء، والضرورة. ومن ناحية أخرى، فإن العيب في هذا المفهوم هو أنه يمكن أن يقود ناقد الأيديولوجيا إلى التوهم أن ليس عنده أوهام، وأنه يقف خارج التاريخ، أو أنه «بالنسبة إلى» التاريخ أداة من أدوات قوانينه العنيدة. ولذلك سيحاول مفهومي للأيديولوجيا أن

يسير على جانبَي الطريق معًا، مستخدمًا الأساليب التأويلية للتحليل الأيديولوجي للكشف عن البقع المظلمة في شتى النصوص، وكذلك استخدام هذه الأساليب لانتقاد مفهوم الأيديولوجيا ذاته. وفي واقع الأمر، فإن مفهوم الأيديولوجيا متجذر في مفهوم الصور، وهو يشرّع من جديد الصراعات القديمة بين حركة تحطيم الأيقونات والوثنية والصنمية. وهذه الصراعات سوف تكون موضوع الفصل الأخير من هذا الكتاب.

القسم الأول

فكرة الصورة

أن تدرك صورة على الفور بوصفها صورةَ شيءٍ، وأن تشكل أفكارًا عن طبيعة الصور عمومًا شيءٌ آخر.

(Jean-Paul Sartre, *Imagination*, 1962)

إن أي محاولة لاستيعاب «فكرة الصورة» محتوم عليها أن تواجه مشكلة التفكير المتواتر، لأن فكرة «الفكرة» ذاتها مرتبطة بمفهوم الصورة. «الفكرة» (idea) مصدرها الفعل الإغريقي «يرى»، وكثيرًا ما يتم ربطها مع مفهوم (eidolon)، أي «الصورة المرئية» التي كانت أساسية لعلم البصريات ونظريات الإدراك القديمة. وثمة طريقة معقولة لاجتناب إغراء التفكير في الصور باستخدام لغة الصور، وهي أن نستبدل بكلمة فكرة في مناقشات الصورة مصطلحًا آخر مثل «مفهوم» (notion) أو «تصور» (concept)، أو الاشتراط منذ البداية أن مصطلح «فكرة» ينبغي فهمه بوصفه شيئًا مختلفًا تمامًا عن الصور أو الرسوم. وهذه هي استراتيجية التقليد الأفلاطوني الذي يميز المثال (eidos) من الصورة المرئية، فيتصور الأول «واقعًا لا يدرك بالحواس» لـ«المُثُل، أو النماذج، أو الأنواع»، والأخيرة كانطباع حسي لا يعرض إلا مجرد «شَبَه» (eikon) للمثال، أو«خيال» له (phantasma)[1].

(1) انظر: F. E. Peters, *Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon* (New York: New York University Press, 1967).

وثمة طريقة أقل احترازًا للتعامل مع هذه المشكلة، ولكن آمل أن تكون أوسع خيالًا وأوفر إنتاجًا، هي الاستسلام لإغراء رؤية الأفكار بصفتها صورًا، وترك المشكلة المتواترة مطلقة العنان. وهذا يستدعي الانتباه إلى الطريقة التي تضاعف بها الصور (والأفكار) نفسها: الطريقة التي نصف بها فعل الرسم، نتخيل نشاط المخيلة، نصور مزاولة التصوير. وهذه الرسوم، والصور، والمجازات المتضاعفة (ما سوف أشير إليه ـنادرًا قدر المستطاعـ باستخدام عبارة «الأيقونات الزائدة» hypericons) هي استراتيجيات استسلام لإغراء رؤية الأفكار كصور ومقاومته في آن. إن كهف أفلاطون (Plato)، ولوح أرسطو (Aristotle) الشمعي، وحجرة لوك (Locke) المظلمة، وهيروغليفية فتغنشتاين، هي كلها أمثلة على «الأيقونة الزائدة» التي تقدم لنا، مع مجاز «مرآة الطبيعة» الشائع، نماذجَ للتفكير في أصناف الصور، الذهنية واللفظية والتصويرية والمدركة بالحواس، كما أنها تزودنا، ولسوف أحاول أن أبرهن ذلك، بالمشاهد التي يمكن أن تعبرٌ فيها مخاوفنا المتعلقة بالصور عن نفسها في خطابات متنوعة معارضة للأيقونات، ونستطيع فيها أن نعلل ادعاء أن الأفكار، أيًا كانت الصور، هي شيء آخر.

1

ما هي الصورة؟

كان سؤال «ما هي الصورة؟» في بعض الأزمنة مسألة ملحة بعض الشيء، ففي بيزنطة القرنين الثامن والتاسع مثلًا، كان من شأن جوابك أن يعيِّنك على الفور مشاركًا في الصراع بين الإمبراطور والبطريرك، إما محطمًا راديكاليًّا للأيقونات يسعى إلى تطهير الكنيسة من الوثنية، أو محافظًا محبًّا للأيقونات يسعى إلى الإبقاء على الممارسات التقليدية للطقوس الدينية. وكما يبين ياروسلاف بليكان (Jaroslav Pelikan)، فإن الصراع حول طبيعة الأيقونات واستخدامها، الذي بدا للعَيان نزاعًا حول نقاط دقيقة في الطقس الديني ومعنى الرموز، كان في الحقيقة «حركة اجتماعية مقنَّعة استخدمت مفردات العقيدة بغية تسويغ صراع هو سياسي في جوهر الأمر»[2]. وفي إنكلترا منتصف القرن السابع عشر، كانت الصلة بين الحركات «الاجتماعية والقضايا السياسية وطبيعة الصورة» في المقابل غير مقنَّعة إلى حد بعيد، وربما ليس من المبالغة في شيء أن نقول إن الحرب الأهلية في إنكلترا دارت حول قضية الصور، وما سعى مفكرو الإصلاح الديني إلى تطهير أنفسهم والآخرين منه لم يكن مسألة التماثيل وغيرها من

---

(2) للاطلاع على تفسير الخلاف حول الأيقونات في الكنيسة الشرقية، انظر: Pelikan, *The Christian Tradition*, 5 vols. (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1974 -), vol. 2, chap. 3

الرموز المادية في الطقوس الدينية فحسب، بل أشياء أكثر ماديةً، من مثل «وثن» النظام الملكي، ووراء ذلك «أوثان الفكر»[3].

وإذا بدت المجازفة أقلَّ في طرح موضوع الصور هذه الأيام، فليس ذلك لأن الصور قد فقدت سلطانها علينا، وبالتأكيد ليس لأن طبيعتها باتت الآن مفهومة بكل وضوح، فمن المواضيع المطروقة في النقد الثقافي الحديث أن للصور سلطة في عالمنا لم يحلم بها الوثنيون القدماء[4]. ويبدو واضحًا بالمثل أن مسألة طبيعة الصور

---

(3) للاطلاع على مقدمة عن الموضوع، انظر: Christopher Hill's chapter on «*Eikonoclastes* and Idolatry» in his *Milton and the English Revolution* (Harmondsworth: Penguin Books, 1977), pp. 171 - 81.

(4) تعبِّر سوزان سونتاغ (Susan Sontag) تعبيرًا بليغًا عن هذه الأشياء العادية في: *On Photography* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977).

وكان من الأصح أن يكون عنوانه «ضد التصوير الضوئي». تبدأ سونتاغ مناقشتها التصوير الضوئي بالإشارة إلى أن «البشر يتلبثون في كهف أفلاطون من غير أي رغبة في التغيير، ويجدون لذة في مجرد رؤية صور الحقيقة، على ما جرت العادة عليه في قديم الزمان» (ص 3). وتنتهي سونتاغ إلى أن الصور الضوئية أكثر تهديدًا حتى من صور الحرفيين التي تعامل معها أفلاطون، لأنها «وسيلة فعالة لقلب الطاولة على الواقع لتحويله إلى ظل (ص 180). والمقالات النقدية المهمة للصورة والأيديولوجيا الحديثة تشمل:

Walter Benjamin's «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,» in: *Iluminations*, edited by Hannah Ardent (New York: Schocken Book, 1969), pp. 217- 251; Daniel J. Boorstin's *The Image* (New York: Harper and Row, 1961); Roland Barthes, *The Rhetoric of the Image/Music/Text*, translated by Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), pp. 32-51, and Bill Nichols, *Ideology and the Image* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1981)

كانت تلي مشكلة اللغة في تطور النقد الحديث. وإذا كان لعلم اللغة علماء من مثل سوسير (Saussure) وتشومسكي (Chomsky)، فإن للأيقونولوجيا بانوفسكي (Panofsky) وغومبرتش (Gombrich). إلا أن وجود هؤلاء المؤلفين العظام ينبغي عدم أخذه كعلامة على أن ألغاز اللغة أو الصور توشك أخيرًا أن تُحل، فالوضع على العكس من ذلك تمامًا: لم تعد اللغة والصور الآن كما كانت بالنسبة إلى نقاد عصر التنوير وفلاسفته، وسائطَ مكتملةً وشفافة يمكن من خلالها تمثيل الواقع للإدراك. فبالنسبة إلى النقد الحديث، أصبحت اللغة والصور ألغازًا، معضلاتٍ يجب تفسيرها، محابسَ تنغلق على الفهم بعيدًا عن العالم. وما تكرره الدراسات الحديثة للصور في الواقع هو أنها يجب أن تُفهم كنوع من اللغة، فبدلًا من أن تقدم الصور نافذة شفافة على العالم، فإنها الآن تُعتبر ضربًا من العلامة التي تقدم مظهرًا خادعًا للطبيعية والشفافية يخفي آلية مبهمة ومشوهة واعتباطية للتمثيل، وعملية تعمية أيديولوجية[5].

ليست غايتي في هذا الفصل الارتقاء بالفهم النظري للصورة، ولا إضافة نقد آخر للوثنية الحديثة إلى المجموعة المتزايدة من المجادلات التي تتناول حركة تحطيم الأيقونات، فما أرمي إليه بالأحرى هو أن أتفحص بعضًا مما يدعوه فتغنشتاين «ألعاب اللغة» التي نلعبها مع مفهوم الصور، وأن أطرح بعض الأسئلة حول الأنماط

---

(5) للاطلاع على خلاصة وافية عن العمل الأخير الذي أكد أن الصورة هي نوع من اللغة، انظر: *The Language of Images*, edited by W. J. T. Mitchel (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1980).

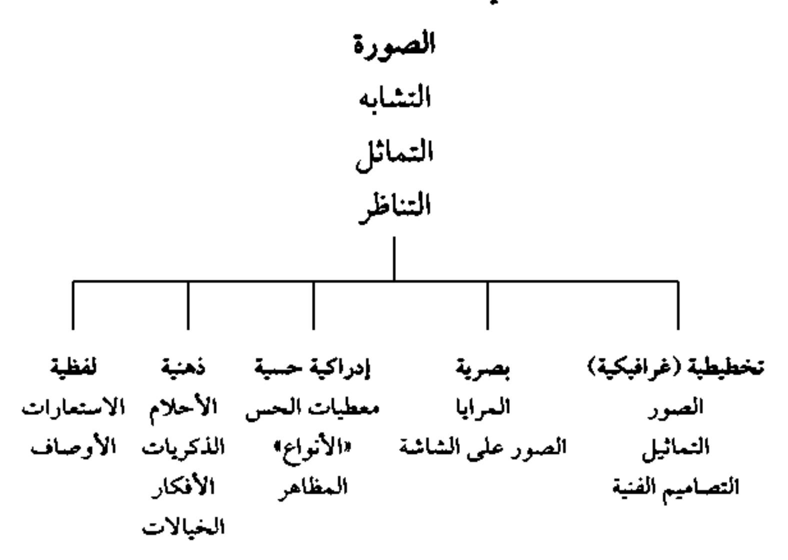
التاريخية للحياة التي تُبقي على تلك الألعاب، ولذلك لا أعتزم تقديم تعريف جديد أو أفْضل للطبيعة الجوهرية للصور، أو حتى تفحُّص أي رسوم أو أعمال فنية معينة. والإجراء الذي سوف أتبعه بدلًا من ذلك هو فحص بعض الطرائق التي نستخدم بها كلمة «صورة» في عدد من الخطابات المُمأْسَسة، وعلى الأخص في النقد الأدبي وتاريخ الفن واللاهوت والفلسفة، وأن أنتقد طريقة كل واحد من فروع المعرفة هذه في الإفادة من مفاهيم الصورة المستعارة من الفروع المجاورة، وهدفي هو أن أمهد لاستجلاء السبُل التي يتأسس عليها فهمنا «النظري» للصور في الممارسات الاجتماعية والثقافية، وفي تاريخ عظيم الأهمية لا لفهمنا ما هي الصور فقط، بل ما هي الطبيعة البشرية أو تحولاتها الممكنة. ليست الصور ضربًا معينًا من العلامات ليس غير، بل شيئًا يشبه الممثل على خشبة المسرح التاريخي أيضًا، حضورًا أو شخصيةً تتمتع بمكانة أسطورية، تاريخًا يوازي ويشارك في القصص التي نقصها على أنفسنا حول تطورنا الخاص من مخلوقات «خُلقت على صورة» الخالق، إلى كائنات تصنع نفسها وعالمها على صورتها.

عائلة الصور

شيئان يجب أن يلفتا على الفور نظرَ أي واحد يحاول أن يلقي نظرة عامة على الظواهر المسماة صورًا. الأول ليس إلا التنوع الشديد للأشياء التي تعرف بهذا الاسم. إننا نتحدث هنا عن: الرسوم، والتماثيل، والخدع البصرية، والخرائط، والرسوم البيانية، والأحلام، والهذيانات، والمناظر، وما يُعرض على الشاشة، والقصائد،

والزخارف المنقوشة، والذكريات... وحتى الأفكار بوصفها صورًا. وقد يبدو أن ما في هذه القائمة من تنوع شديد يجعل أيَّ فهم متسق وموحد أمرًا متعذرًا. والشيء الثاني الذي يلفت النظر هو أن تسمية هذه الأشياء باسم «صورة» لا يعني بالضرورة أنها تتشارك كلها في شيء ما. قد يكون من الأفضل أن نفكر في الصور كما نفكر في أسرة واسعة الانتشار هاجرت في الزمان والمكان، وطرأت عليها تحولات عميقة أثناء ذلك.

ومع ذلك، فإذا كانت الصور عائلة، فقد يكون إنشاء معنى من سلالتها أمرًا ممكنًا. وإذا بدأنا بالبحث لا عن تعريف شامل للمصطلح، بل في تلك الأماكن التي تتمايز فيها إحداها عن الأخرى على قاعدة الحدود بين مختلف الخطابات المؤسسية، عثرنا على شجرة عائلة شبيهة بما يلي:



إن كل فرع من فروع هذه العائلة يحدد نوعًا من الصور يشغل المركز في خطاب أحد فروع المعرفة الفكرية: الصورة الذهنية تنتمي إلى علم النفس ونظرية المعرفة، والصورة البصرية إلى الفيزياء، والصورة الغرافيكية والنحتية والمعمارية إلى مؤرخ الفن، والصورة اللفظية إلى الناقد الأدبي، والصورة الإدراكية الحسية تشغل منطقة حدودية يتعاون فيها علماء الفيزيولوجيا وأطباء الأمراض العصبية وعلماء النفس ومؤرخو الفن ودارسو البصريات مع الفلاسفة ونقاد الأدب. وهذه المنطقة يشغلها عدد من الكائنات الغريبة التي تلازم الحد بين الأوصاف المادية والنفسية للصورة: «الأنواع» أو «الأشكال المحسوسة» التي (بحسب أرسطو) تنبعث من الأشياء وتطبع نفسها مثل الخاتم على أوعية حواسنا الشبيهة بالشمع[6]، والخيالات (fantasmata) التي هي نُسَخ مسترجعةٌ من تلك الانطباعات استدعتها المخيلة عند غياب الأشياء التي حفزتها بالأصل، و«معطيات الحواس» أو «المدركات الحسية» التي تلعب دورًا مماثلًا تقريبًا في علم النفس الحديث، وأخيرًا تلك المظاهر التي تُقحم نفسها (في اللغة الدارجة) بين أنفسنا والواقع، والتي كثيرًا ما نشير إليها كـ «صور»: من الصورة التي يقدمها ممثل بارع إلى تلك الصور التي يصنعها خبراء في الإعلان والدعاية للمنتجات والشخصيات.

إن تاريخ النظرية البصرية حافل بهذه القوى الوسيطة التي تقف بيننا وبين الأشياء التي ندركها. وكما في المذهب الأفلاطوني في «نور

(6) *De Anima* II.12. 424.a: W. S. Hett, trans. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1957), p. 137.

العين» (visual fire) والنظرية الذرية في «الصور المرئية» (eidola) أو «الأشباه غير المادية» (simulacra)، فإن هذه الوسائط تُفهم أحيانًا باعتبارها انبعاثات مادية من الأشياء لطيفة، ولكنها، على الرغم من ذلك، صور حقيقية بثتها الأشياء وطبعت نفسها على حواسنا بالقوة. وتعتبر الأنواع أحيانًا مجرد وحدات صورية، بلا جوهر، تنتشر عبر وسط غير مادي. بل إن بعض النظريات يصف الانتقال في الاتجاه الآخر، من عيوننا إلى الأشياء، كحركة. إن روجر بايكون (Roger Bacon) يقدم تركيبًا حسنًا للافتراضات العامة للنظرية البصرية القديمة:

كل علةٍ فاعلة تؤثر من خلال طاقتها التي تطبّقها على المادة المجاورة، كما يطبّق ضوء الشمس (lux) طاقته على الهواء (والطاقة هي النور [lumen] المنتشر في العالم كله من ضوء الشمس [lux])، وهذه الطاقة تدعى «الشبيه» و«الصورة» و«النوع»، وهي معروفة بأسماء عديدة أخرى... هذا النوع يُحدث كل فعل في العالم، لأنه يؤثر في الحس، وفي الفكر، وفي مادة العالم كله من أجل توليد الأشياء[7].

ينبغي أن يكون واضحًا من شرح بايكون أن الصورة ليست مجرد علاقة معينة، بل مبدأ أساسيًا لما يدعوه ميشيل فوكو (Michel Foucault) «نظام الأشياء». الصورة هي المفهوم العام، المتفرع إلى

(7) مقتبس في: David C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1976), p. 113

أشباه عديدة معينة (التوافق convenientia، المضاهاة aemulatio، التماثل analogy، التعاطف sympathy) تُبقي العالم متسقًا مع «أشكال المعرفة»[8]. لذلك، فإنني بعد الإشراف على جميع الحالات الخاصة للصور، أحدد تصورًا هو أصل التصورات، مفهوم الصورة «بما هي كذلك» الظاهرة التي خطاباها المؤسسيان المناسبان هما الفلسفة واللاهوت.

وهذان الفرعان من فروع المعرفة قد أنتج كل منهما في مجاله أدبًا ضخمًا عن وظيفة الصور، وهذا وضع يثبط أي واحد يحاول أن يلقي نظرة عامة على المشكلة. ثمة سوابق مشجعة في عمل يجمع مختلف فروع المعرفة المعنية بالصور، من مثل دراسات غومبرتش عن اللغة التصويرية من وجهة نظر الإدراك الحسي والبصريات، أو أبحاث جان هاغستروم في الفنيْن الشقيقيْن، الشعر والرسم. ومع ذلك فإن تفسير أي نوع من الصور ينزع على العموم إلى إنزال التفسيرات الأخرى منزلة «الخلفية» غير المدروسة للموضوع الرئيس. وإذا وجدت دراسة موحدة للصور، أيقونولوجيا متماسكة، فهي تنذر بأن تسلك، كما حذر بانوفسكي، «ليس مسلك الإثنولوجيا كنقيض للإثنوغرافيا، بل مسلك علم التنجيم (astrology) كنقيض لعلم الجغرافيا الفلكية (astrography)»[9]. إن مناقشات الصور الشعرية تعتمد على العموم

---

(8) انظر: Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York: Random House, 1970), chap. 2.

(9) Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (Garden City, NY: Doubleday, 1955), p. 32.

على نظرية في الصور الذهنية تم تلفيقها ارتجالًا من مِزَق مفاهيم العقل في القرن السابع عشر[10]. وتعتمد مناقشات الصورة الذهنية هي الأخرى على اطلاعٍ محدودٍ إلى حد ما على الصور الغرافيكية، منطلقةً في أكثر الأحوال من افتراض هو موضع تساؤل، وهو أن هناك أنواعًا من الصور (الضوئية، وصور المرآة) تقدم نسخة مباشرة وبلا توسط مما تُمثل[11]، والتحليلات البصرية لصور المرآة تصر على تجاهل مسألة نوع المخلوق القادر على استخدام المرآة. أما مناقشات الصور الغرافيكية، فإن ضيق أفق تاريخ الفن ينزع إلى عزلها

---

(10) *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1974).

تعريف الصورة في هذه الموسوعة يمكن أن يصدر عن لوك: «الصورة هي نسخة في الذهن من إحساس تسبب به إدراك جسدي»

(11) سأقول أشياء أخرى عن مغالطة «نظرية النسخة» الخاصة بالصورة الذهنية في ما بعد. أما الآن فقد تكون مفيدة الإشارة إلى أن نقاد الصورة الذهنية وأنصارها قد وقعوا في هذه المغالطة حين تخدم أهداف جدالهم. يرى أنصار الصورة الذهنية نظرية النسخة ضمانة للفعالية المعرفية للصور الذهنية، فالأفكار الصحيحة تعتبر نسخًا صادقة «تعكس» الأشياء التي تمثلها. وقد استخدم الخصوم هذا المبدأ حجة وهمية من أجل فضح زيف الصور الذهنية، أو من أجل الادعاء أن الصور الذهنية ينبغي أن تكون مختلفة تمامًا عن «الصور الواقعية» التي «تشبه» (هكذا يجري الجدال) ما تمثله. وللاطلاع على مدخل إلى الجدال بين محبي الأيقونات وكارهيها في علم النفس، انظر: *Imagery*, edited by Ned Block (Cambridge, MA: MIT Press, 1981).

وأفضل نقد تناول نظرية النسخة، وهو مبحوث في الفصل الثاني، يقدمه نلسون غودمان في: Nelson Goodman, *Languages of Art* (Indianapolis: Hackett, 1976).

عن الاتصال المجاوز الحد بالقضايا الأوسع للنظرية أو تاريخ الفكر، لذلك قد يبدو مفيدًا أن نلقي نظرة عامة إلى الصورة تتفحص خطوط الحدود التي نرسمها بين مختلف أنواع الصور، وتنتقد الافتراضات التي يضعها كل فرعٍ من فروع المعرفة هذه حول طبيعة الصور في الحقول المجاورة.

من الواضح أننا لا نستطيع أن نتحدث عن كل هذه المواضيع دفعة واحدة، لذلك فإن السؤال التالي هو من أين نبدأ. القاعدة العامة هي أن نبدأ بالأساسي والواضح من الحقائق، ومن هناك نتقدم نحو المشكوك فيه والمُشْكِل. إذًا، يمكن أن نبدأ بالسؤال عن أفراد عائلة الصور، أيها يُدعى بذلك الاسم بالمعنى الدقيق، أو الصحيح، أو الحرفي للكلمة، وأي الأنواع يتضمن استخدامًا للمصطلح موسعًا، أو مجازيًا، أو غير ملائم. من الصعب أن نقاوم الاستنتاج أن الصورة بـ«المعنى الأصلي» هي التي نجدها على الجانب الأيمن من مخطط الشجرة، التمثيلات الغرافيكية أو البصرية التي نراها في حيز موضوعي قابل للاشتراك العام. وقد نرغب في الجدال حول مكانة بعض الحالات الخاصة، ونسأل إن كانت اللوحات التجريدية غير التمثيلية، والتصاميم الزخرفية أو الإنشائية، والرسوم البيانية والغرافيكية، تُفهم كما ينبغي كصور. ولكن مهما كانت الحالات الحدية التي قد نرغب في دراستها، يبدو من الإنصاف أن نقول إن لدينا فكرة تقريبية عما هي الصور بالمعنى الحرفي للكلمة. وهذه الفكرة التقريبية يلازمها معنى، وهو أن للكلمة استعمالات أخرى مجازية وغير ملائمة.

فعلى سبيل المثال، قد لا تبدو الصور الذهنية واللفظية على الجانب الأيسر من رسمنا التوضيحي صورًا إلا بمعنى ما مجازي وملتبس. قد يحكي الناس عن خطور صور في أذهانهم وهم يقرؤون أو يحلمون، ولكن ليس لدينا إلا كلامهم في ما يتعلق بذلك، أي لا سبيل (هكذا يجري النقاش) إلى التحقق من الأمر موضوعيًا. وحتى لو وثقنا بالكلام عن الصور الذهنية، فما يبدو واضحًا هو أنها يجب أن تكون مغايرة للرسوم الواقعية المادية. والصور الذهنية لا تبدو مستقرة ودائمة، شأن الصورة الواقعية، فهي تتغير من شخص إلى آخر: إذا لفظت كلمة «أخضر» فإن بعض المستمعين قد يرون الأخضر بعين العقل، وقد يرى بعضهم كلمةً، أو لا يرون شيئًا مطلقًا. لا يبدو أن الصورة الذهنية بصرية على وجه الحصر، كما هي الرسوم الواقعية، بل تشمل الحواس كافة. علاوة على ذلك، فإن الصور اللفظية يمكن أن تشمل الحواس كافة، أو قد لا تشمل أي عنصر حسي مطلقًا، وأحيانًا لا توحي بأكثر من فكرة مجردة متكررة، مثل العدالة أو الرشاقة أو الشر. ولا عجب في أن يتوتر أهل الأدب جدًّا حين يَشرَع الناس في فهم فكرة الصورة اللفظية فهمًا حرفيًّا[12].

---

(12) للاطلاع على أوفى حجة ضد خصوصية مفهوم الصورة الأدبية، انظر: P. N. Furbank, *Reflections on the Word «Image»* (London: Secker and Warburg, 1970).

يكشف فوربنك (Furbank) زيف كل مفاهيم الصورة الذهنية واللفظية ويعتبرها استعارات غير شرعية، ويذهب إلى أن علينا أن نَقْصُر أنفسنا على «المعنى الطبيعي لكلمة صورة، والذي يعني الشبه، أو الرسم، أو المثل» (ص 1).

ويكاد لا يكون مدعاةً للدهشة أن يخصص علم النفس والفلسفة الحديثان جانبًا من نقدهما من أجل التشكيك في مفهومَي الصورة الذهنية واللفظية[13].

وأخيرًا سوف أثبت أن جميع هذه التباينات العادية الثلاثة بين الصور «بالمعنى الأصلي» وذريتها غير الشرعية، مشتبهٌ فيها، أي أنني آمل في أن أبين، خلافًا للاعتقاد الشائع، أن الصور «بالمعنى الأصلي» ليست مستقرة، أو ثابتة، أو دائمة بأي معنى ميتافيزيقي، وأن المشاهدين لا يدركونها بالطريقة نفسها أكثر مما يدركون صور الأحلام، وأنها ليست بصرية على وجه الحصر من أي ناحية مهمة، بل تقتضي فهمًا وتأويلًا تشترك فيهما حواس عدة. والأشياء المشتركة بين الصور الواقعية الأصلية وأولادها غير الشرعيين أكثر مما قد تود الاعتراف به، ولكن لنأخذ هذه السمات وفق القيمة الظاهرة، ونفحص سلالة هذه المفاهيم غير الشرعية، الصور في الذهن، والصور في اللغة.

الصورة الذهنية: نقد فتغنشتاين

> بما أن الصور بالنسبة إلى النفس العاقلة تحل محل الإدراكات الحسية المباشرة، وحين تؤكد أو تنفي أنها حسنة أو سيئة، فإنها تتحاشاها أو تتابعها. ولذلك فإن النفس لا تفكر أبدًا من غير صورة ذهنية.
>
> (Aristotle, *De Anima* III.7.43Ia)

---

(13) ومع ذلك، فإن الصورة الذهنية استعادت موقعها السابق، كما يلاحظ نيد بلوك، فبعد خمسين عامًا من الإهمال خلال ازدهار السلوكية، تتحول الصورة الذهنية من جديد إلى موضوع للبحث في علم النفس» (*Imagery*, p.1)

إن مفهومًا رسخت سلطته ثلاثمئة سنة من البحث والتأمل المنظمَيْن لن يتخلى عن سلطته من دون صراع. لقد كانت الصورة الذهنية سمة رئيسة للنظريات المتعلقة بالعقل منذ كتاب أرسطو **في النفس** (*De Anima*) على الأقل، وظلت حجر زاوية في دراسات التحليل النفسي التجريبية للإدراك، وفي المعتقدات الشعبية الشائعة حول العقل[14]. لقد كان وضع التمثيل الذهني عمومًا والصورة

---

(14) يقارن أفلاطون صور الذاكرة مع الانطباعات على لوح من الخشب في **ثيائيتوس** (*Theaetatus*)، وكثيرًا ما تستحضر نظريته عن المثُل بغية دعم الصور الفطرية أو النموذجية الأصلية في العقل. وعلى العموم فقد اتبعت الدراسات التجريبية عن الصور الذهنية تقليد أرسطو الذي ابتدأه بالوصف الوارد في كتابه **في النفس** للإدراك: «الحس هو ذلك المستقبِل لصور الأشياء المحسوسة من دون مادتها، تمامًا مثلما الشمع يقبل انطباع الختم من دون الحديد أو الذهب» (11.12.424a). والخيال عند أرسطو هو القوة التي تستنسخ هذه الانطباعات في غياب التنبيه الحسي من الأشياء، وهو يُعطى اسم phantasia (مشتق من كلمة الضوء) لأن «النظر هو أكثر الحواس تطورًا»، وهو نموذج لكل الحواس الأخرى. ومع أن مختلف سمات هذا النموذج كانت موضع شك، فقد بقيت افتراضاته الأساسية سارية المفعول طوال القرن الثامن عشر. يكشف هوبز، مثلًا، زيف فكرة «الصور المرئية» الأرسطية، والتي تلعب دور الختم في الانطباعات الحسية، ولكنه قبِل فكرة التخيل كحاسة متلاشية (انظر الفصل الأول والثاني من **الليفياثان** *Leviathan*). ويعترف لوك بالتشابه بين آرائه في الإدراك وآراء أرسطو في كتاب **تفحص رأي مالبرانش** (*Examination of P. Malebranche's Opinion*) (1706).

وأما أول خصم حقيقي للصورة الذهنية، الفيلسوف الإسكتلندي توماس ريد (Thomas Reid)، فقد اعتبر رأي أرسطو في الخيال (phantasm) بداية «الانحدار (إذا اقتبسنا خلاصة ريتشارد رورتي) إلى المنزلق المفضي إلى هيوم». انظر كتاب: Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979), p. 144.

الذهنية خصوصًا، إحدى ساحات الصراع الرئيسة بين نظريات العقل الحديثة. وثمة مؤشر جيد إلى القوى على جانبيْ هذه القضية هو أن أكثر ناقد للصورة الذهنية مهابةً في عصرنا قد طور نظرية تصويرية للمعنى كفكرة مسيطرة على عمله المبكر، ثم إنه أمضى بقية حياته يكافح تأثير نظريته بالذات، محاولًا أن يطرد مفهوم الصورة الذهنية مع كل متاعها الميتافيزيقي[15].

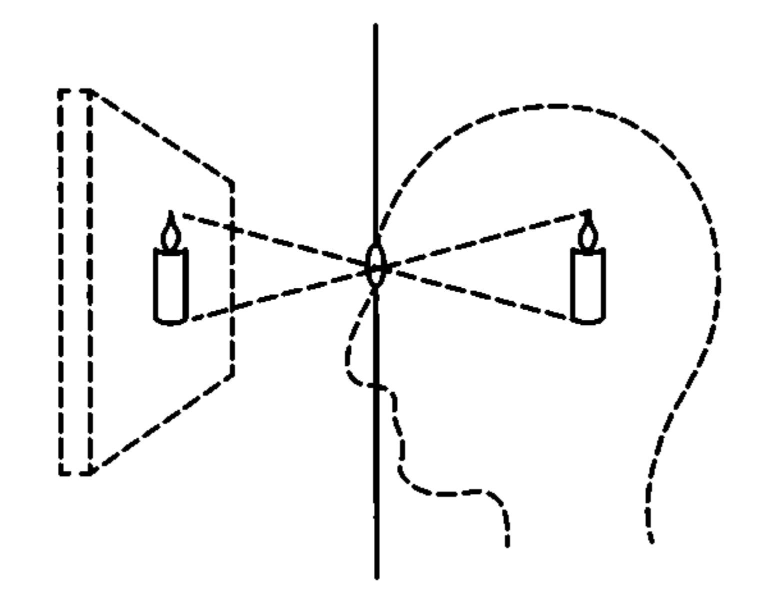
إن طريقة فتغنشتاين في الحملة على الصور الذهنية ليست، على كل حال، استراتيجيا مباشرة تنكر وجود مثل هذه الصور. فهو يسلّم من تلقاء نفسه بأننا قد تكون لدينا صور ذهنية مرتبطة بالتفكير أو الكلام، غير أنه يصر على أن هذه الصور ينبغي ألا تحسب وحدات خاصة، ميتافيزيقية، غير مادية، أكثر مما هي الصور الواقعية. إن تكتيك فتغنشتاين هو تخليص الصورة الذهنية من الغموض، وإخراجها إلى أرض مكشوفة حيث نستطيع أن نراها: «إن الصور الذهنية للألوان والهيئات والأصوات ونحو ذلك، والتي تلعب دورًا في التواصل عن طريق اللغة، نصنفها مع بقع اللون التي نراها

(15) طور فتغنشتاين نظرية الصورة في رسالة فلسفية منطقية *Tractatus Logico- philosophicus*) (1st German ed., 1921)، وهو على العموم يعتبر أنه تخلى عنها في العمل الذي أفضى إلى تحقيقات فلسفية *Philosophical Investigations*) (1953). وما سأناقشه هنا هو أن نظرية فتغنشتاين عن الصورة منسجمة تمامًا مع نقده الصورة الذهنية، وأنه كان مهتمًّا في المقام الأول بتصحيح التأويل السيئ لنظرية الصورة، ولا سيما ذلك التأويل الذي ربطها بالوصف التجريبي للصور الإدراكية الحسية، أو التصور الوضعي للغة مثالية.

في الواقع، والأصوات التي نسمعها»[16]. وإنه لأمر صعب بعض الشيء، على كل حال، أن نرى كيف يمكننا أن نضع الصور الذهنية والمادية «في الفئة ذاتها». وبالتأكيد نحن لا نستطيع أن نفعل ذلك بشق رأس أحدهم لكي نقارن الصور الذهنية مع تلك المعلقة على جدراننا. والاستراتيجيا الأفضل والأكثر انسجامًا مع نظرة فتغنشتاين هي أن نفحص الطرائق التي نضع بها هذه الصور «في رؤوسنا» أولًا، وذلك من خلال محاولة تصور نوع العالم الذي تكون فيه هذه الخطوة ذات معنى. وأعرض الشكل التالي بوصفه يمثل هذه الصورة.

يجب أن يُقرأ الشكل كلوح يُظهر ثلاث علاقات متداخلة: (1) بين شيء واقعي (الشمعة على اليسار)، وصورة ذلك الشيء المنعكسة، أو المُسْقَطة، أو المصوَّرة. (2) بين شيء واقعي وصورة ذهنية في عقل تم تصوره (كما عند أرسطو، وهوبز Hobbes، ولوك، وهيوم) كمرآة، أو «حجرة مظلمة»، أو سطح للرسم أو الطبع. (3) بين صورة مادية وصورة ذهنية (قد يساعدنا هنا أن نتخيل الرسم التخطيطي كثلاث صور شفافة متراكبة، تظهر الأولى الشمعتين فقط، اليسرى واقعية، واليمنى صورة، وتضيف الثانية رأس الإنسان لتُظهر الاستدماج الذهني للشمعة المصورة أو المنعكسة في الذهن، وتضيف الثالثة الإطار المحيط بالشمعة «الواقعية» لجعلها تعكس الوضع المتخيل للشمعة التي على اليمين. وأفترض، بغية التبسيط، أن جميع الحالات

(16) Ludwig Wittgenstein, *Blue and Brown Books* (New York: Harper and Brothers, 1958), p. 89.



البصرية المعكوسة قد تم تصحيحها). وما يظهره الرسم التخطيطي ككل هو مصفوفة التشابهات (ولا سيما الاستعارات العيانية) التي تحكم نظريات العقل التمثيلية، ويُظهر على وجه التخصيص كيف أن التقسيمات الكلاسيكية للميتافيزيقا الغربية (فكر ـ مادة، ذات ـ موضوع) تحوّل العلاقة بين الصورة البصرية والأشياء التي تمثلها إلى نموذج للتمثيل. إن الوعي ذاته يُفهَم كنشاط للإنتاج التصويري، وإعادة الإنتاج، والتمثيل، تحكمه آليات مثل العدسات، والسطوح المستقبِلة، وعوامل الطبع، والتأثير، وترك الآثار على هذه السطوح.

ومن الواضح أن هذا النموذج خاضع لاعتراضات شتى: فهو يحوّل كل الإدراك والوعي إلى نموذج بصري وتصويري، ويفترض

وجود علاقة اتساق وتشابه مطلقيْن بين الفكر والعالم، ويؤكد احتمال التطابق التام بين الشيء والصورة، بين ظواهر العالم وتمثيلها في العقل أو في الرموز الغرافيكية. وأنا لم أقدم هذا النموذج بالرسم التخطيطي لكي أثبت صحته، ولكن لكي أظهر الطريقة التي نقسم بها عالمنا في اللغة الدارجة، ولا سيما في تلك اللغة التي تأخذ التجربة الحسية أساسًا للمعرفة كلها. ويقدم لنا النموذج أيضًا طريقة لنأخذ بها حرفًا بحرف نصيحةَ فتغنشتاين، بأن نضع الصورة الذهنية والمادية في «الفئة نفسها»، ويساعدنا في رؤية التبادل بين هذين المفهوميْن، واعتماد أحدهما على الآخر.

ولأعبّرْ عن ذلك بطريقة مختلفة قليلًا. نحن ميالون إلى الافتراض أنه لو قُضي هنا على نصف الرسم المجمل الذي يمثل «العقل» ـأي عقلي وعقلك والوعي البشري كلهـ لاستمر العالم المادي بالوجود في حالةٍ حسنةٍ جدًّا. ولكن العكس ليس هكذا: لو قُضي على العالم، لما استمر العقل (هذا، بالمناسبة، ما هو مضلل بشأن اتساق النموذج). ومع ذلك، عندما نعتبر النموذج وصفًا للطريقة التي نتحدث بها عن الصور، فإن الاتساق ليس مضللًا إلى هذا الحد، فلو انعدمت العقول لانعدمت الصور، ذهنيةً كانت أو مادية. والعالم قد لا يعتمد على الوعي، لكن من الواضح أن الصور في العالم (إن لم نقل «عن» العالم) تعتمد عليه. ولا يرجع هذا إلى أن رسم صورة أو صنع مرآة، أو أي نوع آخر من الصور، يحتاج إلى أيادٍ إنسانية (الحيوانات قادرة على أن تعرض صورًا بمعنى ما عندما تموه نفسها أو يقلد بعضها بعضًا). هذا يرجع إلى أن الصورة لا تمكن

رؤيتها «بما هي كذلك» من غير حيلة الوعي الموهمة بالتناقض، وهي قدرة على رؤية الشيء «هناك» و«ليس هناك» في الوقت ذاته. حين تستجيب بطة للطعْم، أو حين تنقر الطيور عنبًا في لوحات زوكسيس (Zeuxis) الأسطورية، فهي لا ترى صورًا: إنها ترى بطات أخرى، أو عنبًا واقعيًّا: الأشياء نفسها وليس صور الأشياء.

وإذا كان مفتاح التعرف إلى الصور الواقعية المادية في العالم هو قدرتنا الغريبة على أن نقول «هناك» و«ليس هناك» في وقت واحد، وجب علينا أن نسأل إذًا لِمَ ينبغي أن تُرى الصور الذهنية أكثر أو أقل غموضًا من الصور «الواقعية». إن المشكلة التي واجهت الفلاسفة وعامة الناس على الدوام مع فكرة الصورة الذهنية، هي أنها تبدو ذات أساسٍ شاملٍ في التجربة الواقعية المشتركة (نحن جميعًا نحلم، نتصور، وقادرون قدرات متفاوتة على استحضار إحساسات ملموسة)، ولكننا لا نستطيع أن نشير إليها قائلين: «هناك ـ تلك صورة ذهنية». والمشكلة ذاتها تحدث، مع ذلك، إذا حاولتُ الإشارة إلى صورة واقعية، وأوضحتُ ما هي لشخص لا يعلم بالفعل ما هي الصورة. أشير إلى لوحة زوكسيس وأقول: «انظر هناك، تلك صورة». والرد هو: «هل تعني ذلك السطح الملون؟»، أو «هل تعني ذلك العنب؟».

ولذلك عندما نقول إن العقل يشبه مرآة أو سطحًا للرسم، لا بد أن نفترض وجود عقل آخر لكي يرسم الصور فيه أو يفك رموزها. ولكن ينبغي أن يُفهم أن الاستعارة تأخذ الاتجاه الآخر في الوقت ذاته: «اللوح الممسوح» المادي على جدار غرفة الصف، والمرآة

في ردهتي، والصفحة أمامي، هي ما هي عليه لأن العقل يستعملها بغية تمثيل العالمِ ونفسِه لنفسه. وإذا أخذنا نتحدث وكأن العقل لوحة فارغة (tabula rasa) أو حجرة مظلمة، فإن الصفحة البيضاء والحجرة لا تلبثان أن يكون لهما عقلان خاصان بهما، وتغدوان موقعيْن مستقليْن للوعي[17].

لا ينبغي اعتبار ما سبق تأكيدًا على أن العقل لوحٌ فارغٌ أو مرآة حقًّا فما هذه إلا طرائق يقْدر العقل أن يتصور بها نفسه. قد يتصور نفسه على شاكلة أخرى: كمبنى، أو تمثال، أو غاز غير مرئي أو سائل، أو نص، أو قصة، أو لحن، أو لا شيء بالتحديد. ربما يأبى أن تكون له صورة، ويرفض التمثيل الذاتي كله، كما يمكن أن ننظر إلى صورة، أو تمثال، أو مرآة، ولا نعتبر أيًا منها شيئًا تمثيليًّا. قد ننظر إلى المرايا كأشياء عمودية لامعة، وإلى اللوحات كمقادير من الألوان على سطوح مستوية. ما من قاعدة تلزم العقل بأن يتصور نفسه، أو يرى صورًا في نفسه، كما لا توجد قاعدة توجب علينا أن ندخل معرضَ صور، أو أن ننظر إلى الصور حالما ندخل. وإذا تخلصنا من فكرة مؤداها أن هناك شيئًا لازمًا أو طبيعيًّا أو تلقائيًّا يخص تشكيل الصور الذهنية والمادية معًا، فإننا نستطيع أن نفعل مثلما يقترح فتغنشتاين،

(17) هذا النوع من التبادل بين تصورنا للعلامات المادية والنشاط الذهني يصفه أرسطو وصفًا مناسبًا عندما يقول إن «ما يفكّر فيه العقل ينبغي أن يكون فيه بالمعنى ذاته الذي تكون فيه الحروف على اللوح الذي لا يحمل أي كتابة فعلية» (*De Anima* III.4.430a)، فالأفكار، الصور، «ما يفكر فيه العقل» (أو ما يعتقد أنه «فيه») ليس «في» العقل أكثر مما هي كلمات هذه الصفحة «عليها» قبل أن تُطبع عليها.

فنضعها في «الفئة ذاتها» كرموز وظيفية، أو في الفضاء المنطقي[18]، كما في مخططنا. وهذا لا يزيل كل الفروق بين الصور الذهنية والمادية، بل قد يساعد في إزالة الغموض عن الطابع الميتافيزيقي أو الخفي لهذا الاختلاف، ويخفف شكنا في أن الصور الذهنية خاطئة أو صيغت على مثال «الشيء الواقعي» صيغة غير صحيحة أو غير شرعية. إن مسار الاشتقاق من نموذج أصلي إلى تشابه غير شرعي يمكن تقصيه بالسهولة ذاتها في الاتجاه المعاكس. ربما يقول فتغنشتاين إننا «نستطيع أن نستبدل بكل عملية تخيل عمليةَ نظرٍ إلى أي شيء أو لوحة أو رسم أو تشكيل، وبكل عمليةِ حديثٍ مع النفس، حديثًا جهيرًا أو كتابة»[19]، ولكن هذا «الاستبدال» يمكن أن يتحرك (وهو يتحرك) في اتجاه آخر أيضًا، فمن السهل كذلك أن نستبدل بما ندعوه «التناول المادي للعلامات» (الرسم والكتابة والتكلم) عبارات من مثل «التفكير على الورق، بالصوت المسموع، بالصور، وما شابه».

---

(18) إن مناقشتي هنا تتوازى مع مناقشة جيري فودور في Jerry Fodor, *The Language of Thought* (New York: Crowell, 1975).

يناقش فودور كثيرًا من الحجج الفاصلة ضد المبدأ الأصلي للصورة الذهنية في المذهب التجريبي، ويركز تركيزًا خاصًا على أن «الأفكار هي صور ذهنية وتحيل إلى أشيائها بمقدار ما تشبهها (وبفضل هذه الحقيقة بالضبط)». وكما يشير فودور، فإن وجود حجج قوية ضد هذا الاعتقاد ليس بالأمر المعاكس لفرضيات أخرى لن تقيم مفهوم الصورة الذهنية على أساس نظرية «النسخة»، بل سوف تعتبر الصور علاماتٍ متواضعًا عليها، ويجب تفسيرها في إطار ثقافي. للاطلاع على مناقشة فودور هذه القضايا، انظر: ص 174 وما بعدها.

(19) Wittgenstein, *Blue and Brown Books*, p. 4.

وثمة طريقة جيدة لتوضيح العلاقة بين الصور الذهنية والمادية، هي أن نتأمل الطريقة التي استخدمنا بها للتو رسمًا بيانيًّا بغية توضيح مصفوفة التشابهات التي تربط بين نظريات التمثيل ونظريات العقل. وقد نُغرَى بالقول إن نسخة ذهنية من هذا الرسم كانت في عقولنا منذ البدء قبل ظهورها على الصفحة، وإنها كانت تحكم طريقة مناقشتنا الحدود بين الصورة الذهنية والمادية. ربما كان الأمر كذلك، أو ربما خطر لنا في أثناء المناقشة عندما بدأنا نستعمل كلمات من مثل «خط الحدود» و«الحقل»، أو ربما لم يخطر لنا قط ونحن نفكر في هذه الأشياء أو نكتبها، ولم يخطر على البال إلا في ما بعد، وبعد مراجعات عديدة. هل يعني هذا أن الرسم البياني الذهني كان هناك على الدوام كضرب من بنية عميقة لاواعية تحدد استخدامنا كلمة «صورة»؟ أم هو تركيب بعْدي، إسقاط تخطيطي للفضاء المنطقي المتضمن في افتراضاتنا حول الصورة؟ وفي كلتا الحالتين، من المؤكد أننا لا نستطيع أن نعتبر الرسم البياني شيئًا ذهنيًّا بالمعنى «الخاص» أو «الذاتي»، بل هو بالأحرى شيء ظهر على سطح اللغة، وهي ليست لغتي أنا، بل طريقة في التكلم ورثناها من إرث الكلام المديد عن العقل والصور. ويمكن أن يسمى رسمُنا البياني أيضًا «صورة لفظية»، وصورة ذهنية على السواء، الأمر الذي يفضي بنا إلى الفرع الآخر غير الشرعي والسيئ السمعة في شجرة عائلة الصور، وهو مفهوم الصورة في اللغة.

تاريخ موجز للصورة اللفظية

الأفكار هي صورة الأشياء، مثلما أن الكلمات هي صور الأفكار.

ونحن جميعًا نعرف أن الصور والرسوم صحيحة بمقدار ما

هي تمثيلات صحيحة للناس والأشياء... فالشعراء والرسامون يعتقدون أن شغلهم هو أخذ تشابه الأشياء من مظهرها.

(Joseph Trapp, *Lectures on Poetry,* 1711)[20]

يقتضي فهمُ قضيةٍ أن يتخيل المرء كل ما يتعلق بها، لكن المقتضى الأكبر هو أن يصنع منها صورة مجْملة.

Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, no. 396)[21]

في مقابل الصور الذهنية، تبدو الصور اللفظية منيعة على الاتهام بأنها وحدات ميتافيزيقية غير قابلة للفهم مقفل عليها في فضاء ذاتي خاص، فالنصوص وأفعال الكلام ليست، رغم كل شيء، مجرد مسائل «وعيٍ»، بل تعبيراتٍ عامة مكانها هناك في الخارج مع جميع الأنواع الأخرى من التمثيلات المادية التي نخلقها: رسوم، صور، تماثيل، رسوم بيانية، خرائط... ونحو ذلك. ليس علينا أن نقول إن فقرةً وصفيةً هي تمامًا مثل صورة لكي نفهم أن لهما وظيفتين متماثلتين كرمزين عامين يعرضان وضعًا يمكن أن نتوصل إلى توافقات عامة مؤقتة حوله.

---

(20) مـن المحاضرة الثامنة: «عن جمال الفكر في الشعر» «Of the Beauty of Thought in Poetry,» translated by William Clarke and William Bowyer (London, 1742).

مقتبس من: Scott Elledge, ed., *Eighteenth Century Critical Essays*, 2 vols. (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1961), vol. I, pp. 230-231.

(21) Trans. G. E. M. Anscombe (New York: Macmillan, 1953), p. 120.

والمفارقة هي أن إحدى أقوى المطالبات بصواب فكرة الصورة اللفظية تظهر في ادعاء فتغنشتاين المبكر أن أي «قضية هي صورةٌ للواقع... مثالٌ عن الواقع كما نتخيله»، وهذا ليس استعارة، بل مسألة «معنى عادي»:

إن قضية معروضة على ورقة مطبوعة، مثلًا، لا تبدو أولَ وهلةٍ صورة للواقع المتعلق بها، ولكن لا العلامات الموسيقية المدونة تبدو عند الرؤية الأولى رسمَ قطعة موسيقية، ولا يبدو تدويننا الصوتي (الأحرف الأبجدية) رسمًا لكلامنا. وعلى رغم ذلك فإن لغات العلامات هذه تثبت أنها رسوم، حتى بالمعنى العادي، لما تمثله.

رسالة منطقية فلسفية (*Tractatus*, 4.01)

وهذا «المعنى العادي» يتبين أنه كذلك تمامًا: يمضي فتغنشتاين إلى الادعاء أن القضية هي «شبَه لما تدل عليه» (4.012)، ويقترح علينا «لكي نفهم الطبيعة الجوهرية للقضية، أن نتأمل الكتابة الهيروغليفية التي تصور الوقائع التي تصفها» ((4.106. من المهم أن ندرك أن «الرسوم» التي تكمن في اللغة، والتي تهدد (في رأي فتغنشتاين) بإيقاعنا في شَرَك نماذجها الزائفة، ليست الشيء نفسه تمامًا كهذه الأشباه والكتابة الهيروغليفية. إن رسوم رسالة منطقية فلسفية ليست قوى خفية أو آليات عملية نفسية. إنها ترجمات، تشاكلات (isomorphisms)، تماثلات (homologies) بنيوية، أو بُنى رمزية تخضع لمجموعة قواعد للترجمة. إن فتغنشتاين يدعوها أحيانًا «فضاءات منطقية»، ويشير واقع أنه يرى أنها قابلة للتطبيق

على التدوين الموسيقي، وكتابة الحروف الصوتية، وحتى الأخدود على أسطوانة الحاكي (الفونوغراف)، إلى وجوب عدم خلطها بالصورالغرافيكية بالمعنى الضيق للكلمة. وكما رأينا، فإن فكرة فتغنشتاين عن الصورة البصرية يمكن أن يوضحها النموذج الذي يعرض العلاقات بين الصورة الذهنية والصورة المادية في الأمثلة التجريبية للإدراك الحسي. وليس الأمر هو أن هذا النموذج يتطابق مع صورة ذهنية معينة تخطر لنا بالضرورة ونحن نفكر في هذا الموضوع. فهو يعرض فقط في الحيز التخطيطي الفضاءَ المنطقي الذي تحدده مجموعة نموذجية من القضايا التجريبية.

وفوق ذلك، أمن المناسب تسمية الصور اللفظية «صورًا»؟ هذا السؤال كله يقدم لنا ما يدعوه فتغنشتاين «هفوة ذهنية»، لأن الفارق ذاته الذي يفترضه بين التعبيرات الحرفية والمجازية متشابك في الخطاب الأدبي مع المفهوم الذي نريد أن نوضحه، أي الصورة اللفظية. إن اللغة الحرفية تُفهم على العموم (من نقاد الأدب) بأنها تعبير صريح، غير منمق، وغير موحٍ، وخالٍ من الصور اللفظية والصور البلاغية. ومن جهة أخرى، فإن اللغة المجازية هي ما نعنيه عادةً عندما نتحدث عن الصور اللفظية[22]. وبكلمات أخرى، تبدو عبارة «صورة لفظية» استعارةً للاستعارة ذاتها! ولا عجب أن يقترح نقاد الأدب سحب المصطلح من الاستخدام النقدي.

---

(22) هذا هو المدلول الثاني (بعد «الصور التي تحدثها اللغة في الذهن») للصورة اللفظية، الذي يرد في: *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 363.

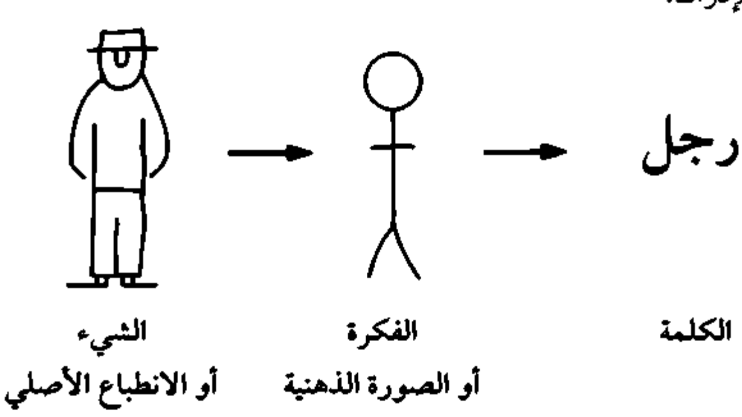
وقبل أن يُسحب المصطلح من التداول، ينبغي، من جهة أخرى، أن نخضعه للتأمل النقدي والتاريخي. يمكننا الابتداء من ملاحظة، وهي أن مفهوم الصورة اللفظية يدل على نوعين مختلفين من الممارسة اللغوية، وربما متناقضين، فمن جهة أولى نحن نتحدث عن الصورة اللفظية بوصفها لغة استعارية أو مجازية أو منمقة، وهذا أسلوب يحرف الانتباه عن الموضوع الحرفي للكلام إلى شيء آخر. غير أننا نتحدث عنها أيضًا كما يتحدث فتغنشتاين، باعتبارها قضية «تُظهر وضعًا راهنًا... كما تفعل لوحة حية» (*Tractatus*, 4.0311). وهذه النظرة تتعامل مع الصورة اللفظية كما تتعامل مع المعنى الحرفي لقضية ما، ذلك الوضع الذي، إن اكتسبته في عالم الواقع، صيّر القضية صحيحة. وفي النظرية الشعرية الحديثة مُنحت هذه النسخة من الصورة اللفظية أوضح صياغة من هيو كينر (Hugh Kenner)، الذي يقول إن الصورة اللفظية هي على وجه الدقة «ما تسميه الكلمات بالفعل»، وهو تعريف يفضي إلى رؤية اللغة الشعرية بوصفها تعبيرًا حرفيًا وغير مجازي[23].

إن مفهوم كينر الحداثي للصور اللفظية بوصفها مواضيع إحالة بسيطة ومحسوسة قد تقدمته وفرة من الافتراضات العامة حول اللغة

(23) *The Art of Poetry* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1959), p. 18.

الاستراتيجيا المعتادة مع معنيَي الصورة اللفظية، هي خلط الاثنين، كما يفعل سي. داي لويس عندما يتحدث في جملة واحدة عن الصورة الشعرية بأنها «نعت، واستعارة، وتشبيه» وبأنها مقطع «وصفي بحت». انظر: C. Day Lewis, *Poetic Image* (London: Jonathan Cape, 1947), p. 18.

ترجع إلى القرن السابع عشر على الأقل[24]. وهذا الافتراض هو أن ما تعنيه الكلمات هو «الصور الذهنية» التي أثرت فينا من طريق الأشياء التي خبرناها. ولذلك علينا أن نفكر في كلمة (من مثل «رجل») بوصفها «صورة لفظية» منزاحة مرتين عن الأصل الذي تمثله. الكلمة صورة فكرة، والفكرة صورة شيء، سلسلة من التمثيل يمكن أن تُرسم مع إضافة حلقة أخرى إلى الرسم المجمل للنموذج التجريبي للإدراك:



الكلمة الفكرة الشيء
أو الصورة الذهنية أو الانطباع الأصلي

لقد رسمتُ «الرجل الواقعي» هنا (أو «الانطباع الأصلي» عنه) رسمًا أكثر تفصيلًا من الشكل العَصَوي الذي يمثل الصورة الذهنية أو «الفكرة»، وهذه المقابلة يمكن أن تُستعمل بغية توضيح تفريق هيوم بين الانطباعات والأفكار باستخدام كلمتي «قوة وحيوية» المستخدمتين في مفردات التمثيل التصويري بغية تمييز اللوحات

---

(24) أعتمد هنا على مقالة ري فريزر المهمة: Ray Frazer, «The Origin of the Term «Image»,» *ELH*, vol. 27 (1960), pp. 149-161.

الواقعية أو المشاكِلة للحياة من الصور المتكلفة أو التجريدية أوالغرافيكية. يحذو هيوم حذو هوبز ولوك في استخدام الاستعارات التصويرية لكي يصف سلسلة الإدراك والمدلول: الأفكار هي «صور باهتة» أو «إحساسات ذاوية» تصبح مرتبطة بالكلمات ارتباطًا مصطلحًا عليه. ويرى هيوم أن المنهج المناسب لتوضيح معنى الكلمات، ولا سيما المصطلحات المجردة منها، هو الرجوع بسلسلة الأفكار إلى أصلها:

> حين يساورنا... أي شك في أن مصطلحًا فلسفيًا يُستخدم من غير أي معنى أو فكرة (وهو أمر شائع جدًّا)، لا نحتاج إلا إلى السؤال: «**من أي انطباع استُمدت تلك الفكرة المفترضة؟**»[25].

والنتائج الشعرية لنظريةٍ لغوية من هذا النوع هي بالطبع اتجاهٌ تصويريٌ كامل، فهمٌ لفن اللغة بوصفه فن استعادة انطباعات الحس الأصلية. وربما عبَّر أديسون (Addison) عن ثقته بهذا الفن أبلغ تعبير:

> تتضمن الكلمات التي يَحسُن اختيارُها قوةً عظيمة، حتى إن وصفًا ما كثيرًا ما يعطينا أفكارًا أكثر حيوية من منظر الأشياء ذاتها. والقارئ يجد منظرًا مرسومًا بألوان أقوى، ومصورًا في خياله بالكلمات تصويرًا مفعمًا بالحياة أكثر من المعاينة الفعلية للمنظر الذي تصفه. وفي هذه الحالة يبدو أن الشاعر يتفوق على الطبيعة،

---

(25) *An Inqiury Concerning Human Understanding* (1748), sec. II: ed. Charles W. Hendel (New York: Bobbs-Merrill, 1955), p. 30, (التشديد من هيوم).

فهو يقلد المنظر بالفعل، ولكنه يمنحه لمسات أقوى، ويضاعف جماله، وبالتالي يفعم بالحيوية كل القطعة بحيث إن الصور التي تنساب من الأشياء نفسها تظهر ضعيفة وباهتة بالمقارنة مع تلك التي تخرج من العبارات[26].

إن الصورة اللفظية، بالنسبة إلى أديسون وغيره من نقاد القرن الثامن عشر، ليست مفهومًا مجازيًا ولا مصطلحًا للدلالة (حرفيًا) على استعارات، أو صور بلاغية، أو غيرها من «زخارف» اللغة العادية. إن الصورة اللفظية (التي تفسر عادةً بأنها «وصف») هي حجر زاوية اللغة كلها. يُنتِج الوصف الدقيق المحكم صورًا «مصدرها العبارات اللفظية» أكثر حيوية من «الصور التي تنساب من الأشياء» نفسها. فـ «الأنواع» التي افترض أرسطو أنها تنساب من الأشياء لتطبع نفسها على حواسنا تصبح، في نظرية أديسون في الكتابة والقراءة، خصائص للكلمات نفسها.

وهذه النظرة إلى الشعر، وإلى اللغة عمومًا، بوصفها عملية إنتاج وإعادة إنتاج للصور، قد صاحبها في النظرية الأدبية الإنكليزية في القرن السابع عشر والثامن عشر انحدار في مقام المجازات والصور البلاغية. لقد حل مفهوم «الصورة» محل «الصورة البلاغية» التي صارت تُعتبر سمةً للغة «المزخرفة» القديمة. إن الأسلوب الأدبي للصور اللفظية «واضح» و«سهل»، وهو أسلوب يصل إلى الأشياء،

---

(26) *The Spectator*, no. 416, 27 June 1712 («The Pleasures of the Imagination, VI»), in: Elledge, *Eighteenth Century Critical Essays*, vol. 1, p. 60.

ويمثلها (كما يزعم أديسون) على نحو أكثر حيوية حتى مما يمكن للأشياء أن تمثل نفسَها. وهذا يغاير «الزخرفة الخادعة» للبلاغة التي لا تعد الآن إلا مسألة علاقات بين العلامات. وحين تُذكر الصور البلاغية، فهي إما تُنبذ بوصفها الغلو المتكلف لعصر تقدم عصر العقل والعلم، وإما تُحدَّد من جديد على نحو يكيفها مع هيمنة الصور اللفظية. يعاد تعريف الاستعارات بأنها «أوصاف موجزة»، و«التلميحات والتشبيهات أوصاف توضع في موقع مقابل... والمبالغة لا تعدو في الغالب كونها وصفًا تعدّى حدود الإمكان»[27]. وحتى المجردات تُعامَل كأشياء تصويرية بصرية مظهرة في صور التشخيص اللفظية[28].

وفي النظرية الشعرية الرومانسية والحديثة، بقيت الصورة اللفظية مهيمنة على فهم اللغة الأدبية، واستمر التطبيق الملتبس للمصطلح على التعبير الحرفي والمجازي في تشجيع تكديس مفاهيم تحت عنوان «الصورة» من مثل الوصف، والأسماء المحسوسة، والمجازات، والعبارات «الحسية»، وحتى المواضيع المتواترة لدلالة الألفاظ وتراكيبها، وتمثيل أصواتها». ومن أجل القيام بكل هذا العمل فإنه يتعين مع ذلك إعلاء مفهوم الصورة وإحاطته بالغموض. والكتّاب الرومانسيون يتمثلون على

(27) John Newberry, *The Art of Poetry on a New Plan* (London: Printed by J. Newberry, 1762), p. 43.

(28) انظر: Earl Wasserman, «Inherent Values of Eighteenth - Century Personificatoion,» *PMLA*, vol. 65 (1950), pp. 435-463.

نحو نمطي الصورتين الذهنية واللفظية، وحتى التصويرية، في عملية «التخيل» المكتنفة بالغموض، والتي تُعرف عادة بالتغاير مع الاستعادة «البحت» للصور الذهنية، والوصف «البحت» للمناظر الخارجية، والتصوير «البحت» (في الرسم) للمرئيات الخارجية، باعتبار ذلك متعارضًا مع «شعر» المنظر، أو روحه، أو الشعور به[29].

وبكلمات أخرى، انقسم مفهوم الصورة، تحت رعاية «التخيل»، إلى قسمين، وتم التفريق بين الصورة التصويرية أو الغرافيكية، والتي هي شكل أدنى ـ خارجي، ميكانيكي، ميت، ومرتبط في الغالب بالنموذج التجريبي للإدراك الحسي ـ وصورة «أسمى»، داخلية عضوية، ونابضة بالحياة. وعلى الرغم من زعم م. هـ. أبرامز (M. H. Abrams) أن أشكال «التعبير» (المشابهة للمصباح) تحل محل أشكال المحاكاة (المرآة)، فإن مفردات الصور والتصوير تظل مهيمنة على مناقشات الفن اللفظي في القرن التاسع عشر. وفي نظرية الشعر الرومانسية، يتم تهذيب الصور وتجريدها إلى مفاهيم، من مثل مفهومَي التخطيطية (schematism) عند كانط (Kant)، والرمز عند كوليردج (Coleridge)، والصورة غير التمثيلية لـ«الشكل الخالص» أو البنية المتسامية. وهذه الصورة المتسامية المجردة تزيح المفهوم التجريبي للصورة اللفظية وتصنفه كتمثيل

(29) الدراستان الكلاسيكيتان لهذا «التسامي» للصور الشعرية هما: Frank Kermode, *The Romantic Image* (New York: Random House, 1957), and M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York: Oxford University Press, 1953).

دقيق للواقع المادي، تمامًا مثلما صنفت تلك الصورةُ سابقًا الصورَ البلاغية[30].

هذا الإعلاء المتصاعد للصورة يبلغ ذروته المنطقية عندما تُعتبر القصيدة كلها أو النص كله صورةً أو «أيقونة لفظية»، وهذه الصورة لا يتم تعريفها بوصفها شبَهًا تصويريًا أو انطباعًا، بل بنية متزامنة في فضاء مجازي ما، «الفضاء الذي يقدم مركّبًا فكريًا وعاطفيًا في لحظة من الزمن» (بحسب كلمات باوند Pound). إن تشديد الشعراء التصويريين (Imagists) على التصوير الملموس والدقيق في شعرهم هو وحده شيء باقٍ من مفهوم القرن الثامن عشر الذي رأيناه عند أديسون، وهو أن الشعر يجهد للتفوق في الحيوية والمباشرة على «الصور التي تنساب من الأشياء نفسها» و(عبارة وليامز Williams «لا يوجد أفكار إلا في الأشياء» تبدو نسخة أخرى لهذه الفكرة). غير أن التركيز الحداثي المتميز هو على الصورة بوصفها نوعًا من البنية الشفافة، شكلًا ديناميًا للطاقة الفكرية والعاطفية المتجسدة في قصيدة. والنقد الشكلاني هو في آنٍ واحد نظرية شعريّة ومنهج تأويل لهذا النوع من الصورة اللفظية، وهو يبين لنا كيف تحتوي القصائد طاقاتها في قوالب التوتر المعماري، وتُظهر تطابق هذه القوالب مع المحتوى الافتراضي للقصيدة.

ومع الصورة الحداثية كشكل محض أو بنية صرف، أعود إلى النقطة التي انطلقت منها في هذه الجولة للصورة اللفظية. أعود إلى

---

(30) للاطلاع على مناقشة اهتمام وردزورث (Wordsworth) بالهندسة وميله إلى استحضار الصور الشعرية المتلاشية أو الممحوّة انظر مقالتي: W. J. T. Mitchell, «Diagrammatology,» *Critical Inquiry*, vol. 7, no. 3 (Spring, 1981), pp. 622-633.

زعم فتغنشتاين الشاب أن الصورة اللفظية المهمة حقًّا هي «الرسم» في «فضاء منطقي» تعرضه قضية. ولكن هذا الرسم حسبه الوضعيون المنطقيون نافذةً غير متوسطة على الواقع، تحقيقًا لحلم القرن السابع عشر بلغة شفافة تمامًا تمنحنا مدخلًا مباشرًا إلى الأشياء والأفكار[31].

ولقد قضى فتغنشتاين ردحا طويلًا من حياته الفكرية محاولًا تصحيح هذه القراءة الخاطئة بالإصرار على أن الرسوم في اللغة ليست نُسَخًا مباشرة من أي واقع، فالرسوم التي يبدو أنها تكمن في لغتنا، سواء أَبـرزت لعين الخيال أم على الورق هي علامات زائفة ومصطلح عليها، شأن القضايا التي ترتبط بها. وإن وضع هذه الرسوم مثل وضع الرسم الهندسي بالنسبة إلى معادلة جبرية[32]، لذلك يقترح فتغنشتاين أن نزيل الغموض عن مفهوم الصورة الذهنية بأن نُحِلّ مكافئها المادي محلها («نستبدل بكل عملية تخيلٍ عمليةَ نظرٍ إلى شيء»، أو عملية

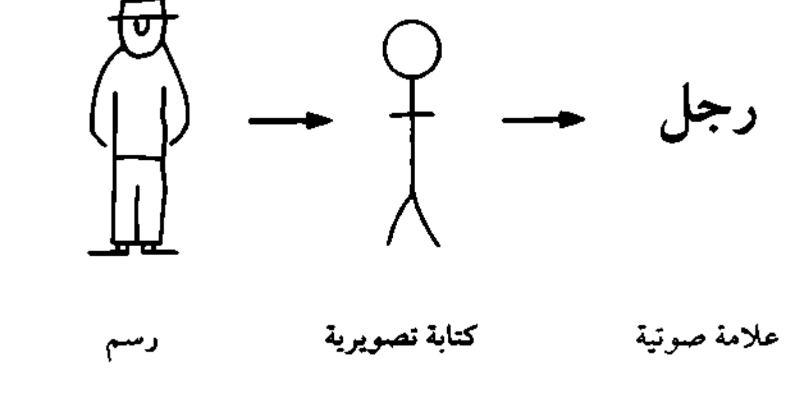
---

(31) إن سوء الفهم هذا يُرد على العموم إلى برتراند راسل، من أوائل من قرؤوا كتاب «رسالة»، ومقدمته في 1922 قد هيأت الجو من أجل تلقيه: «إن السيد فتغنشتاين مهتم بالشروط التي تناسب لغة كاملة المنطق. ليس أي لغة كاملة المنطق، أو نظن أنفسنا قادرين، هنا والآن، على إنشاء لغة كاملة المنطق، غير أن الوظيفة الكاملة للغة هي أن يكون لها معنى، وهي إنما تؤدي هذه الوظيفة بالتناسب مع اقترابها من اللغة المثالية التي نفترضها» (Tractatus, x).

(32) من هذه الناحية، تشبه «رسوم» فتغنشتاين «أيقونات» سي. أس. بيرس كثيرًا. وعن أيقونية الرسوم التوضيحية والمعادلات الجبرية انظر: Charles Sanders Peirce, «The Icons, Index, and Symbol,» in: *Collected Papers*, 8 vols., edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931- 1958), vol. 2, p. 158.

رسم، أو تصوير، أو تشكيل»)، لذلك فإن التفكير في نظر فتغنشتاين ليس عملية خاصة خفية، بل هو «نشاط العمل مع العلامات»، لفظيةً كانت أو تصويرية[33].

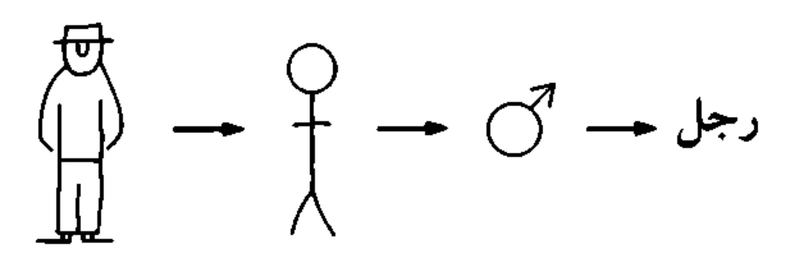
إن قوة نقد فتغنشتاين للصورة الذهنية واللفظية يمكن توضيحها بإظهار طريقة جديدة لقراءة الرسم الذي وضعناه للصلات بين الكلمة والفكرة والصورة في نظرية المعرفة التجريبية:



حاولْ أن تقرأ هذه اللوحة ليس كحركة من العالم إلى الذهن ثم إلى اللغة، بل من علامة إلى أخرى، وكتوضيح لتاريخ تطور أنظمة الكتابة. التقدم الآن من رسم إلى كتابة تصويرية تخطيطية إلى حد ما ثم إلى التعبير بالعلامات الصوتية، وهذه السلسلة يمكن أن تُستكمل بإدخال علامة جديدة متوسطة، وهي الحرف الهيروغليفي أو «الرمز اللغوي» (ideogram) (تذكرْ هنا إشارة فتغنشتاين في كتاب رسالة

(33) Wittgenstein, *Blue and Brown Books*, 4, 6.

منطقية فلسفية إلى أن القضية شبيهة بـ«الكتابة الهيروغليفية» التي «ترسم» الوقائع التي تصفها):



علامة صوتية　　رمز لغوي　　كتابة تصويرية　　رسم

إن ما يُظهره الحرف الهيروغليفي هو إحلال صورة بلاغية، تقنيًا مجاز مرسل أو كناية، محل الصورة الأصلية. إذا قرأنا الدائرة والسهم كرسمين للجسم والعضو الذكري، فإن الرمز مجاز مرسل، يمثل جزءًا من كل، وإذا قرأناه كترس ورمح فإنه كِنائيّ يُحِلّ أشياء ذات صلة محل الشيء نفسه. وهذا الاستبدال يمكن طبعًا أن يتواصل أيضًا بالتورية اللفظية ـ البصرية، بحيث إن «اسم» الشيء المرسوم يُربط بشيء آخر باستعمال اسم مماثل التصويت، كما في اللغز المصوَّر المألوف:

→ «*Eye*»　«*Saw*» → «*I Saw*»

ينبغي أن يوحي هذا الرسم التوضيحي بمعنى «حرفي» آخر لمفهوم الصورة اللفظية ـ الأكثر حرفية من الكل، كما هو واضح، في أنها تشير إلى لغة «مكتوبة»، ترجمة الكلام إلى شيفرة مرئية. وبمقدار

ما هي اللغة مكتوبة، فإنها مرتبطةٌ بالرسوم والصور المادية الغرافيكية التي يتم اختصارها أو تكثيفها بأشكال متعددة لكي تشكل الكتابة الأبجدية. لكن أشكال الكتابة والرسم هي من البداية غير منفصلة عن الصور البلاغية، أساليب الكلام. إن رسم نسر في نقوش على الصخر في شمالي غربي الهند قد يكون شارة محارب أو شعار قبيلة، رمزًا للشجاعة أو ـ رسمَ نسرٍ ليس غير. إن معنى الرسم لا يعلن عن نفسه بالإحالة البسيطة والمباشرة إلى الشيء الذي يصوره. ربما يصور فكرةً، أو شخصًا، أو «صورة صوتية» (كما في اللغز المصوَّر)، أو شيئًا. ولكي نعرف كيف نقرأها، يجب أن نعرف ماذا تقول، وما المناسب قوله عنها بالنيابة عنها. إن فكرة «الصورة المتكلمة» التي كثيرًا ما نتوسل بها لوصف بعض أنواع الحضور الشعري أو الحيوية الشعرية من ناحية أولى، والبلاغة التصويرية من ناحية أخرى، ليست مجرد شكل من أجل تأثيرات معينة في الفنون، بل هي كامنة في الأصل المشترك للكتابة والرسم.

إذا كان شكل الكتابة التصويرية أو الحرف الهيروغليفي يتطلب مُشاهدًا يعرف ما يقوله، فإن له طريقة أيضًا في تشكيل الأشياء التي يمكن أن تقال. انظر من جديد في الشعار/ العلامة/ الحرف التصويري الغامض لـ«النسر» المنقوش على الصخر. إذا كان المحارب نسرًا، أو «مثل» نسر، أو (الأرجح) إن كان «النسر نفسه» يمضي إلى الحرب ويرجع ليروي عنها، فإننا نستطيع أن نتوقع أن الصورة متوسعة. سيرى النسر بلا شك أعداءه من بعيد، وينقضّ عليهم من غير تحذير. إن الصورة اللفظية للنسر تركيب من الكلام

والتصوير والكتابة التي لا تصف فقط ما يفعل، بل تتنبأ وتشكل ما يستطيع وما سوف يفعله. إنها «شخصيته»، علامة لفظية كما هي تصويرية، سرد لأعماله، وخلاصة لما هو عليه.

إن لشكل الحرف الهيروغليفي تاريخًا يتوازى مع قصص الصورة اللفظية والذهنية، والصورُ البلاغية والرمزية المسهبة التي تخلى عنها نقاد القرن السابع عشر بوصفها «خرافية»، أو زوائدَ قوطية (Gothic)، كثيرًا ما كانت تقارن بالحروف الهيروغليفية. لقد اعتبرها شافتسبيري (Shaftesbury) «أنواعًا زائفة من المحاكاة» و«شعارات قوطية، سحرية، غامضة، رهبانية»، وقابلها بـ«الكتابة» الصادقة الدقيقة «العاكسة كالمرآة»، والتي تلفت عادة الانتباه إلى موضوع الكاتب لا إلى براعاته الذكية[34]. ولكن وُجدت طريقة واحدة لإنقاذ الحروف الهيروغليفية من أجل عصر حديث متحرر من الجهل، وهي إبعادها عن ارتباطها بالسحر والغموض، والنظر إليها كنماذج للغةٍ جديدة علمية تكفل تواصلًا تامًّا، ومدخلًا سهلًا إلى الواقع الموضوعي. وهذا الأمل في لغة علمية عالمية قد ارتبط عند فيكو (Vico) ولايبنتز (Leibniz) باختراع مجموعة جديدة من الحروف الهيروغليفية أساسها الرياضيات. وفي أثناء ذلك، كانت الصورة التصويرية تخضع للتفسير النفسي وتُمنح دورًا يتمتع بامتياز التوسط بين الكلمة والشيء

(34) *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1711),
مقتبس من: Elledge, *Eighteenth Century Critical Essays*, I, p. 180.
تظهر ملاحظات شافتسبيري حول الحروف الهيروغليفية في: *Second Characters or the language of Forms*, ed. Benjamin Rand (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1914), p. 91.

في نظرية المعرفة الخاصة بالتجريبية وفي النظريات الأدبية القائمة على نموذج المرآة. وأخضعت الحروف الهيروغليفية المصرية ذاتها لتفسير تنقيحي غير سحري (أبرز من قام بذلك الأسقف واربيرتون Bishop Warburton في القرن الثامن عشر) عالج الرموز القديمة بوصفها علاماتٍ واضحةً ومقروءة، ثم اختفت مع مرور الزمن[35].

واستعادت الصورة اللفظية بوصفها حرفًا هيروغليفيًّا كثيرًا من سموها وغموضها في نظرية الشعر الرومانسية، كما يمكن أن نتوقع، وشغلت وظيفةً مركزيةً في حركة الحداثة أيضًا. واستخدام فتغنشتاين الهيروغليفية كنموذج للنظرية التصويرية للغة، وافتتان عزرا باوند (Ezra Pound) بالكتابة الصينية التصويرية كنموذج للصورة الشعرية يمكن اعتبارهما معيِّنَين حدود هذا الدور. ورأينا أخيرًا أن الحرف الهيروغليفي قد تم إحياؤه في نقد ما بعد الحداثة في مفهوم «علم الكتابة» (grammatology) عند جاك دريدا (Jacques Derrida)، وهو «علم» يزيح اللغة المنطوقة عن موقعها المهيمن في دراسة اللغة والتواصل، ويحل محلها مفهوم النسخ (graphein) أو الخط(gramme)، الإشارة المصورة، أو الأثر، أو الحرف، أو أي علامة تجعل «اللغة... إمكانًا قائمًا على

(35) للاطلاع على الوصف غير السحري للحروف الهيروغليفية، انظر:
Warburton's *Divine Legation of Moses Demonstrated*, bk. IV, sec. 4 (1738, 1754), in: *Works of... William Warburton*, edited by Richard Hurd (London, 1811), vol. 4, pp. 116 -214.

إمكان الكتابة العام»[36]. يعيد دريدا استعمال المجاز القديم للعالم كنص (وهو مجاز جعل الطبيعة ذاتها في نظرية الشعر في عصر النهضة، مجموعة من الحروف الهيروغليفية)، ولكن مع انعطاف جديد. وبما أن مؤلف هذا النص قد غادرنا، أو فقد صفة المرجع، فلا أساس للعلامة، ولا سبيل إلى إيقاف سلسلة الدلالة التي لا نهاية لها. وهذا يمكن أن يقودنا إلى إدراك قاع الهاوية (mise en abime)، خواء المؤشرات المدوِّخ، الذي سيبدو فيه أنّ الاستسلام العدمي للعب الحر والاعتباطي هو الاستراتيجيا المناسبة الوحيدة. أو يمكن أن يقودنا إلى معنى مؤداه أن علاماتنا، وبالتالي عالمنا، نتاج الفعل والفهم الإنسانيين، وأن أساليبنا في المعرفة والتمثيل، مع أنها قد تكون «اعتباطية» و«مصطلحًا عليها»، فإنها مكونات أنماط الحياة، العادات والتقاليد التي علينا أن نقوم ضمنها باختياراتنا المعرفية والأخلاقية والسياسية. إن جواب دريدا عن سؤال «ما هي الصورة؟» سيكون بلا شك: «ليست إلا نوعًا آخر من الكتابة، نوعًا من العلامة الغرافيكية التي تتظاهر بأنها نسخةٌ مباشرة مما تمثله، أو من مظهر الأشياء، أو مما هي عليه في جوهر الأمر». وهذا الارتياب بالصورة لا يبدو مناسبًا إلا في وقت يبدو المنظر من نافذة المرء محتاجًا إلى يقظة تأويلية دائمة، فضلًا عن المناظر التي تحدث في الحياة اليومية وفي مختلف وسائط التمثيل. إن كل شيء ـ الطبيعة، السياسة، الجنس، الناس الآخرون ـ يخطر لنا الآن على شكل صورة،

---

(36) Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1976), p. 52.

وقد نُقش عليه مقدمًا مظهر خادع ما هو إلا «النوع» الأرسطي تحت غمامة الشبهة. ولا يبدو السؤال بالنسبة إلينا الآن «ما هي الصورة؟» فقط، بل «كيف نحول الصور والمخيلة التي تصنعها، إلى قوى جديرة بالثقة والاحترام؟».

كانت هناك طريقة للإجابة عن هذا السؤال، وهي صرف النظر عن فكرة التخيل والتمثيل الذهني كلها باعتبارها سرابًا ديكارتيًّا (Cartesian mirage). إن مفهوم الصورتين الذهنية واللفظية وكل عُدتهما، من المرايا والسطوح للكتابة والطباعة والرسم (كما يناقش ريتشارد رورتي Richard Rorty) ينبغي التخلي عنه، شأنه شأن عُدّةِ نموذجٍ مهجور هو اختلاط الفلسفة بعلم النفس، والذي هيمن على الفكر الغربي تحت اسم «نظرية المعرفة» خلال القرون الثلاثة الأخيرة[37]. وهذه هي إحدى أهم اندفاعات السلوكية (behaviorism). وأنا أتفق معها إلى الحد الذي تُعارض معه القول إن المعرفة هي نسخة أو صورة للواقع منطبعة على الذهن. ويبدو واضحًا أنه من الأفضل أن تُفهم المعرفة بأنها مسألة ممارساتٍ، ومنازعاتٍ، وتوافقاتٍ اجتماعية، وليست صفةً تتميز بها طريقةٌ معينةٌ في التمثيل الطبيعي، أو الذي لا توسط فيه. علاوة على ذلك، هناك مفارقة تاريخية غريبة في الحملة الحديثة على مفهوم الصور الذهنية بوصفها «تمثيلات

---

(37) شاع هذا الجواب على الأقل منذ هجوم توماس ريد (Thomas Reid) على مفهوم «الفكرة» كصورة ذهنية عند هيوم. وفي المناقشة التالية، اعتمدت على نقد ريتشارد رورتي في **الفلسفة ومرآة الطبيعة** (*Philosophy and the Mirror of Nature*).

ذات امتياز» حين كان التوجه الغالب للدراسات الحديثة عن الصور «المادية» هو انتزاع هذه الامتيازات. من الصعب كشف زيف النظرية التصويرية للغة عندما لا يكون لدينا نظرية في الصور للصور نفسها[38].

إن حل المصاعب التي تواجهنا لن يكون إذًا بالتخفف من النظريات التمثيلية للعقل واللغة، فذلك سيكون غير ذي جدوى، مثلما كانت دائمًا محاولات تحطيم الأيقونات بغية تطهير العالم من الصور والتماثيل. ومع ذلك، فإن ما يمكن أن نفعله هو إعادة تقصي الخطوات التي هيمنت بها فكرة الصورة بوصفها «رسمًا» شفافًا أو «تمثيلًا ذا امتياز» على مفهومَي العقل واللغة. فإذا فهمنا كيف توصلت الصورة إلى امتلاك سلطتها الراهنة علينا، فمن الممكن أن نكون في وضع يتيح لنا أن نسترد المخيلة الذي ينتجها.

الصورة بوصفها شَبَهًا

كنت أتقدم حتّى هذه النقطة على افتراض أن المعنى الحرفي لكلمة «صورة» هو تمثيل تخطيطي أو تصويري، شيء مادي ملموس، وأن مفاهيم من مثل صورة ذهنية أو لفظية أو إدراكية حسية... هي اشتقاقات غير صحيحة من هذا المعنى الحرفي، امتدادات مجازية للتصويري إلى مناطق ليس للرسوم عمل حقيقي فيها. آن لنا أن نعترف الآن بأن هذه القصة برمتها يمكن أن نرويها بطريقة أخرى

(38) أردد هنا حجة كولن موري تربين (Colin Murray Turbayne) في: «Visual Language from the Verbal Model,» *The Journal of Typographical Research*, vol. 3, no. 4 (October 1969), pp. 345- 354.

من وجهة نظرٍ تقليدٍ يرى أن المعنى «الحرفي» لكلمة «صورة» فكرةٌ غير تصويرية، بل مضادة للتصوير على نحو ثابت. وهذا التقليد هو الذي يبدأ، بالطبع، مع رواية خلق الإنسان «على صورة الله وشبَهه»... والكلمات التي نترجمها الآن إلى «صورة» (tselem بالعبرية، وeikon بالإغريقية، وimago باللاتينية) مفهومة على الوجه الصحيح، كما لا يمل المعلقون من إعلامنا، لا كأي رسمٍ مادي بل كـ«شبَه» مجرد، وعام، وروحي[39]. والإضافة المألوفة بعد كلمة «صورة» لعبارة «وشبَهه» (demuth بالعبرية، و homoioos بالإغريقية، وsimilitude باللاتينية) يجب ألا تفهم كإضافةٍ معلومة جديدة، بل لمنع التباس محتمل: ينبغي ألا تفهم كلمة «صورة» بوصفها «رسمًا»، بل بوصفها «شبهًا»، كموضوع تشابه روحي.

وينبغي ألا يكون مفاجئًا أن يرغب تقليد ديني تستحوذ عليه الأفكار التي تحرم الصور المحفورة وعبادة الأوثان ـ أن يرغب في تأكيد معنى روحي، غير مادي، لفكرة الصور. ويساعدنا تعليق باحث

(39) يقدم كلارك في تعليقه شرحًا نموذجيًا لسفر التكوين 1: 26، فيقسّم قولَ الله «نعمل الإنسان على صورتنا كشبهنا»، إلى قسمين: «ما يقال أعلاه [«نعمل الإنسان»] يشير إلى جسد الإنسان، وما يقال هنا [«على صورتنا كشبهنا»] يشير إلى روحه. لقد عُمل هذا على صورة الإله وشبهه. وبما أن الوجود الإلهي غير محدود، وهو لا يُحد بالأعضاء ولا يعرف بالعواطف، لذلك لا يمكن أن تكون له صورة جسدية يُعمل جسد الإنسان على مثالها. لا بد أن تكون الصورة والشبه عقليين بالضرورة». (*The Holy Bible...with a Commentary and Critical Notes by Adam Clarke* [New York: Ezra Sargeant, 1811], vol. 1).

تلمودي مثل ابن ميمون في فهم المصطلحات الدقيقة التي كان يُفهم منها هذا المعنى الروحي: «إن مصطلح صورة (image) ينطبق على المثال (form) الطبيعي، أعني على المفهوم الذي يتكون بفضله الشيء كجوهر، ويغدو ما هو عليه. إنها الواقع الحقيقي للشيء بمقدار ما يكون الأخير هو ذلك الوجود المعين»[40]. ينبغي التشديد على أن الصورة (tselem) في نظر ابن ميمون هي على وجه الدقة هذا الواقع الجوهري للشيء، وهي لا تصبح مرتبطة بالأشياء المادية كالأوثان إلا بنوع من الاختلال: «إن سبب تسمية الأوثان بالصور يكمن في أن ما يُبحث عنه فيها يُظن أنه موجود فيها، وليس في هيئتها أو شكلها»[41]. الصورة الصحيحة المطابقة للأصل، هي الصورة الذهنية أو الروحية، والصورة المجازية، المشتقة، غير الصحيحة، هي الهيئة المادية التي تدركها حواسنا، ولا سيما العين[42].

وهذا على أي حال تصريح متطرفٌ عن الرأي القائل بإن الصورة ليست رسمًا بل شَبَهًا. وفي الاستعمال العملي، يُقر حتى

---

(40) Moses Maimonides (1135 - 1204), *the Guide of the Perplexed*, 2 vols., trans. Shlomo Pines (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1963), vol. 1, p. 22.

(41) Ibid., Maimonides, vol. 1, p. 22.

(42) قارن هذا مع تحليل القديس أوغسطين للوثنية كإخضاع الصورة الروحية الصحيحة للصورة المادية الزائفة: «أن الناس... عبدوا رأس حيوان ذي أربع قوائم، متلفتين في قلوبهم إلى مصر، وخافضين صورتك (روحهم) أمام صورة العجل الذي يأكل التبن». انظر: *Confessions*, bk.VII, chap. 9, translated by William Watts (1631), Loeb Classical Library, 2 vols. (Cambridge: Harvard University Press, 1977), vol. 1, p. 369.

ابن ميمون، بأن الصورة مصطلح «ملتبس» أو «مبهم»، قد يشير إلى «مثال نوعي» (أي هوية الشيء أو «نوعه») أو «صورة مصطنعة» (هيئته المادية)[43]. ولكنه واضح جدًّا حول الفرق بين المعنيين، وواثق جدًّا من معرفة أيهما أصيل وحقيقي وأيهما مشتق من خلال الاستعمال غير الصحيح. وميلُه إلى منح امتياز للنسخة المجردة المثالية للصورة يلخص -كما أرى- التفكير اليهودي والمسيحي حول هذه القضية[44]. إن هذا الإدراك لمعنى «روحي» أصيل لكلمة، وفي ما بعد لاستعمال «مادي» مشتق لها، قد يصعُب علينا استيعابه،

---

(43) إن «المثال النوعي» الذي قال به ابن ميمون تمكن مقابلته مع استخدام أرسطو كلمة «نوع» بالمعنى الحرفي، والمادي، و«المرآوي»، بما أن الصورة يبثها الجسم وتنطبع على حواسنا. إن «نوع» أرسطو هو «المثال المصطنع» عند ابن ميمون.

(44) مؤشر جيد على قوة المفهوم الماهوي للصورة بصفتها حاملةً الوجود الباطني لما تمثله، وهو في حقيقة أن هذا الافتراض تشاركَ فيه محطمو الأيقونات ومحبوها في معركة الصور الدينية في بيزنطة القرنين الثامن والتاسع (هناك تشابه لافت للنظر هنا في ميل كارهي الأيقونات ومحبيها الحديثين في علم النفس إلى الموافقة على نظريات «الشبَه الطبيعي» للصورة). كلا الطرفين المشاركين في الجدال اعتبر القربان المقدس، مثلًا، «أحد العلامات الصحيحة والحاضرة لجسد المسيح ودمه»، لذلك هو «جدير بالعبادة» (*The Liturgy of Basil*, quoted from Pelikan, vol. 2, p. 94).

وكما يشير بليكان (Pelikan)، فإن «المسألة بينهما لم تكن... طبيعة وجود القربان، بل ما يعنيه ضمنًا بالنسبة إلى تعريف «الصورة» وبالنسبة إلى استعمال الصور. هل كان ينبغي أن يتوسع حضور القربان إلى مبدأ عام حول التوسط المقدس للقوة الإلهية من خلال الأشياء المادية، أم كان مبدأً خاصًا يحول دون أي توسع كهذا إلى وسائط أخرى للنعمة الإلهية، من مثل الصور؟» (vol. 2, p. 94).

وهذا يرجع إلى حد بعيد إلى أن فهمنا لتاريخ الكلمات دارَ حول نظرية المعرفة التجريبية التي وصفتُها آنفًا: نحن ميالون إلى التفكير في الاستعمال الأكثر محسوسية ومادية للكلمة بوصفه معناها البدئي الأصيل، لأن لدينا نموذجًا لاشتقاق الكلمات من الأشياء عن طريق الصور. وهذا النموذج ليست له قوة أعظم مما في فهمنا لكلمة «صورة» نفسها.

ولكن ما هو على وجه الضبط هذا الشبَه «الروحي» الذي يجب ألا يختلط بأي صورة مادية؟ لا بد أن نشير في البداية إلى أنه يتضمن على ما يبدو افتراض الاختلاف، فأن نقول إن شجرة، أو واحدة من نوع من الأشجار، شبيهة بأخرى لا يعني أننا نثبت أنهما متماثلتان، بل أنهما متشابهتان من بعض النواحي وغير متشابهتين من نواحٍ أخرى. وعلى كل حال، نحن لا نقول عادة إن كل شَبَه هو صورة. إن شجرةً تشبه أخرى لا نعتبرها صورة للأخرى. وكلمة «صورة» تبرز بالمقارنة مع هذا النوع من الشبَه عندما نحاول أن ننشئ نظريةً حول طريقة إدراكنا للشبَه بين شجرة وأخرى. وكما جرت العادة، فإن هذا التفسير سوف يلجأ إلى شيء متوسط أو متعالٍ ـ فكرة أو مثال أو صورة ذهنية ـ يزودنا بما يساعد في أن نفسر كيف تنشأ مقولاتنا. إن «أصل الأنواع» إذًا ليس حول التطور البيولوجي فقط، بل حول آليات الوعي كما توصف في نماذج العقل التمثيلية.

ولكن علينا أن نلاحظ أن هذه الأشياء المثالية ـ المُثُل أو الأنواع أو الصور ـ يجب ألا تُفهم بأنها رسوم أو انطباعات. يمكن أن تُفهم هذه الأصناف من «الصور» بأنها قوائم محمولات (predicates)

تُخصي خصائص صنف من الأشياء، من مثل: شجرة (1) شيء عمودي عالٍ، (2) تبسط غطاءً أخضر، (3) متجذرة في الأرض. ومن المستبعد ألا يُعرف أن هذه الأقوال تخص رسم شجرة، ولكن أقول إنها ذلك الشيء الذي نعنيه عندما نتحدث عن صورة ليست (مجرد) صورة. قد نستخدم كلمة «نموذج» أو «مخطط» أو حتى «تعريف» بغية توضيح نوع الشيء الذي نعنيه عندما نتحدث عن صورة بأنها ليست (مجرد) رسم[45]. فالصورة بوصفها شبَهًا يمكن

(45) هذا التفسير اللفظي أو «الوصفي» للصورة يستحضرها باستمرار كارهو أيقونات علم النفس المعرفي، من مثل دانييل دينت (Daniel Dennett). يجادل دينت مشددًا على علامات الاقتباس، أن «جميع 'الصور الذهنية'، بما فيها الرؤية والهذيان، هي وصفية». ويطرح دينت أن المعرفة أشبه بالكتابة والقراءة منها بالرسم أو النظر إلى الرسوم: «مع أن للتشبيه الأول أخطاره، إلا أنه ترياق جيد للتشبيه الثاني. عندما نرى شيئًا من البيئة، لا ندرك كل بقعة لون في وقت واحد، بل أجزاءً من المنظر مشرقة أكثر من غيرها، تعليقًا محررًا على الأشياء المثيرة للانتباه». من: («The Nature of Images and the Introspective Trap,» in: *Imagery*, edited by Ned Block, pp. 54 - 55).

إن تحليل دينت يبدو لي فوق النقد، لكنه أخطأ في توجيهه. كان من السهل عليه أن يطبق «تشبيه الكتابة» على تركيب وإدراك الصور الغرافيكية الواقعية كما على الصور الذهنية، فالإدراك «الكلي في وقت واحد» الذي يُفترض في الغالب للمعرفة التصويرية هو مجرد حجة واهية. نحن نرى الصور الغرافيكية، مثل أي شيء آخر، رؤية انتقائية وفي الوقت المحدد (وهذا لا ينفي أن هناك عاداتٍ وأعرافًا للنظر إلى مختلف أنواع الصور). إن ادعاء دينت أن الصور الذهنية ليست مثل الصور الواقعية، لا يمكن دعمه إلا بالوصف المشكوك فيه للصور الواقعية بأنها أشياء تستلزم إدراكًا كليًا وفوريًا يقْصي أي صفة زمنية، وبالإصرار على أن الصور الواقعية «لا بد أن تشبه ما تمثل» خلافًا للصور الذهنية (ص 52).

أن تُفهم إذًا كسلسلة من المحمولات التي تُحصي أوجه الشبه وأوجه الاختـلاف[46]. ولكن إذا كان هذا هو كل ما تشتمل عليه صورة «روحيـة»، فلا بد أن نتساءل لماذا اتَّخذت اسـم «صـورة»، هذا الاسـم الـذي جعلها تختلط بالتمثيل التصويري. من المؤكد أن تعزيز هـذا الاستخدام لا يتوافق مع مصلحة أعـداء الوثنية، ولا يسع المرء إلا أن يحدس بـأن استخدام كلمة صـورة في حقل خاص كان نتيجة «نزعة» مجازية، بحث عن تشابه ملموس أصبح يُفهم بالمعنى الحرفي تحت ضغط الميول الوثنية بين الشعوب المحيطة بالإسرائيليين، وبين الإسرائيليين أنفسهم. إن الاختلاط بين الشبَه والرسم يمكن أن يكون مجْديًا أيضًا للكهنة المهتمين بتعليم العوام الأميين. كان الكاهن يعرف أن «الصورة الحقيقية»

---

(46) هـذا المفهوم للصورة بوصفه بالأساس مسألة كلمات، له سابقة لاهوتية في الادعاء أن الصورة الروحية، **صورة الله**، ليست فقط روح الإنسان أو عقله، بل كلمة الله. وها هو تعليق كليمنت الإسكندري على الموضـوع:

لأن «صورة الإله» هي كلمته (والكلمة الإلهية، النور الذي هو النموذج الأصلي للنور، هو الابن الحقيقي للعقل)، وصـورة الكلمة هي الإنسان الواقعي، أي العقل في الإنسان، والذي يقال بسبب ذلك إنه خُلق «على صورة» الإله «وشبهه» لأنه عُمل على شاكلة الكلمة الإلهية أو العقل من خلال قلبه المتفهم، وبالتالي هو عاقل. ولكن من الواضح أن التماثيل التي على شاكلة الإنسان لا تظهر إلا كانطباع على المادة، لكونها صورة أرضية للإنسان المرئي المولود على الأرض.

إن كليمنت يسمي أيضًا تماثيل، من مثل تمثال زيوس الأولمبي، «صورةَ صورةٍ» (*Exhortation to the Greeks*, trans. G. W. Butterworth, Loeb Classical Library (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979), p. 215.

ليست موجودة في أي شيء مادي، غير أنها مرمزة في الفهم الروحي ـ أي اللفظي والنصي ـ في حين أن الناس كان يمكن إعطاؤهم صورةً خارجية بغية إرضاء حواسهم وتشجيع التقوى[47]. إن التمييز بين الصورتين الروحية والمادية، الداخلية والخارجية، لم يكن قط مسألة اعتقاد لاهوتي، بل مسألة سياسية على الدوام، من سلطة طبقات الكهنة، إلى الصراع بين الحركات المحافظة والإصلاحية (محبو الأيقونات ومحطموها)، وإلى الحفاظ على الهوية القومية (سعيُ الإسرائيليين إلى تطهير أنفسهم من الوثنية).

إن التوتر بين إغراء الشبه الروحي وإغراء الصور المادية لم يعبر عنه قط تعبيرًا أشد تأثيرًا من معالجة ميلتون (Milton) لآدم وحواء بوصفهما صورة الإله (imago dei) في الكتاب الرابع من **الفردوس المفقود** (*Paradise Lost*):

---

(47) انظر الملاحظة السابقة، ادعاء كليمنت الإسكندري أن الصورة الحقيقية هي كلمة الله. كان محبو الأيقونات محنكين في إظهار الفروق الدقيقة كي يحافظوا على الاستخدام الشعبي الواسع النطاق للصور، وفي رد الاتهام (القوي في الظاهر) بأنهم يمارسون الوثنية. رُسمت فوارق بين الصورة المخصصة للعبادة والتبجيل وتلك المخصصة للأغراض التعليمية (القربان المقدس، الصليب، تماثيل القديسين، مشاهد من الكتاب المقدس تمثل هذا السلم الهابط لـ«الهالة» المقدسة المنسوبة إلى الصور). واحتكام محطمي الأيقونات إلى آيات من الكتاب المقدس تحرِّم استخدام التماثيل والصور انقلبت عليهم، وفق منطق «الإثم بالترابط»: بما أن هذه التحريمات قد فهمها حرفًا بحرف ومارسها بإخلاص اليهود والمسلمون فقط، فمن الممكن أن يوصف محطمو الأيقونات بأنهم هراطقة متآمرون على التقاليد المسيحية المغرقة في القدم. للاطلاع أكثر على هذه الاستراتيجيات انظر: Pelikan, vol. 2, chap. 3.

وانتصب اثنان طويلان
أنبلُ هيئةً من الآخرين،
انتصبا انتصابَ إله
مجلَّلَيْن بالشرف الفطري
وبدوَا في جلال عريهما
سيِّدَيْن على الجميع
وجديرَيْن بذلك،
إذ شعّت في سيمائهما الرائعة
صورة خالقهما المجيد،
الحقيقة، والحكمة، والقداسة الصارمة الطاهرة،
صارمة، ولكنها مُودعة في حرية بنوية حقة.

(*Paradise Lost*. 4: 288 -293)

يخلط ميلتون عمدًا معنى الصورة البصري والتصويري بفهمٍ خفي وروحي ولفظي لها[48]. كل شيء يتوقف على الوظيفة الملتبسة للكلمة المفتاح «سيماء» التي قد تحيلنا إلى مظهر آدم وحواء الخارجي، أو «أنبل هيئة» أو العري، أو الانتصاب، أو مدلول «سيماء»

(48) للاطلاع على وصف لاستخدام هذه المراوغة في مخطط ميلتون الضخم لملحمة الفردوس المفقود، انظر: Anthony C. Yu, «Life in the Garden: Freedom and the Image of God in *Paradise Lost*,» *The Journal of Religion*, vol. 60, no. 3 (July 1980), pp. 247-271.

الأقل ملموسية، مثل صفة تحديقهما، وطابع «تعبيرهما». هذه الصفة ليست صورةً بصرية تشبه شيئًا آخر، بل هي أشبه بالضوء الذي تُرَى الصورة به، مسألة إشعاع أكثر منها مسألة انعكاس. ولكي يوضح ميلتون كيف «شعّت» هذه الصورة في «سيمائهما الرائعة»، عليه أن يلجأ إلى سلسلة محمولات، قائمة من الصفات الروحية المجردة التي يشترك فيها آدم وحواء مع الله ـ «الحقيقة، والحكمة، والقداسة الصارمة الطاهرة» ـ مع تأكيد فارق محدد، هو أن الإنسان ليس مماثلًا لله: «صارمة ولكنها مُوْدعة في حرية بنوية حقة». إن الله في انفراده التام لا يحتاج إلى علاقات بنوية، ولكن لكي تكتمل صورته في النوع الإنساني، لا بد أن تقوم العلاقة الاجتماعية والجنسية بين الرجل والمرأة على «حرية بنوية حقة»[49].

إذًا هل يعني خلق الإنسان على صورة الله أنه يشبه الله، أم أننا نستطيع أن نقول أشياء متشابهة حول الله والإنسان؟ إن ميلتون يريد كلا المعنيين، وهذه رغبة نستطيع أن نرجعها إلى ماديته المنفتحة بعض

---

(49) إن معالجة ميلتون العلاقة بين آدم وحواء وسقوطهما من الجنة يمكن فهمها فهمًا دقيقًا كل الدقة على أساس الجدَليّة بين الصورة الداخلية والخارجية، وتحطيم الأيقونات والتعلق بها. حواء هي مخلوقة الصورة الخارجية، و«سيماؤها» فيها إغواء لنفسها ولآدم. وآدم مخلوق الصورة الروحية الداخلية، هو الكائن اللفظي الفكري في مقابل صمت حواء وسلبيتها. حواء مذنبة في حب الذات الأعمى، أو الوثنية النرجسية، أغوتها معاملة الشيطان لها كإلهة، وآدم هو الآخر، يجعل من حواء ربةً معبودة، ومع ذلك فإن غاية ميلتون ليست تسفيه الصورة الخارجية المحسوسة، بل تأكيد ضرورتها في الصورة البشرية للإله، ومسرحة الإغراء التراجيدي الذي يتعذر اجتنابه.

الشيء، أو إلى ما قد يكون أكثر أساسية من ذلك، إلى التحول التاريخي في مفهوم الصورة المجازية، الذي مال إلى اعتبار مفهوم الشبه الروحي ـولا سيما «النفس العاقلة» التي تجعل الإنسانَ صورةً للإلهـ ونوعٍ معين من الصورة المادية شيئًا واحدًا. إن شعر ميلتون يدور فيه صراع بين عدم ثقة محطمي الأيقونات بالصورة الخارجية، وافتتان محبيها بالقوة التي تتحلى بها، وهو صراع يتجلى في ممارسته توليد الصور البصرية لكي يمنع القراء من التركيز على أي صورة أو مشهد معين. ولكي نفهم كيف أُعد المسرح من أجل هذا الصراع، علينا أن ندقق النظر أكثر في الثورة التي طابقت بين «الرسوم»، أو «المُثُل المصطنعة»، والصور بوصفها أشباهًا («المُثُل النوعية» عند ابن ميمون).

طغيان الصورة

الثورة التي أفكر فيها هنا كانت بالطبع ابتكار المنظور المصطنع الذي نسقه ألبرتي (Alberti) في 1435. ولم يكن تأثير هذا الابتكار أقل من إقناع حضارة بأسرها بأنها امتلكت طريقة لا تخطئ في التمثيل، طريقة من أجل إنتاجٍ أوتوماتيكي وميكانيكي للحقائق المتعلقة بالعالمين المادي والذهني. وخير دليل على هيمنة المنظور المصطنع هو الطريقة التي يُنكر بها زيْفَه وتكلفَه، ويزعم أنه التمثيل «الطبيعي» لـ«الطريقة الذي تظهر بها الأشياء»، أو لـ«الطريقة التي نرى بها» أو (بعبارة تجعل ابن ميمون يغتر بنفسه)، لـ«الحالة التي هي عليها الأشياء في الواقع». إن المنظور المصطنع الذي دعمته الهيمنة السياسية والاقتصادية لأوروبا الغربية قد غزا عالم التمثيل تحت راية العقل والعلم والموضوعية. إن مقدارًا من البرهان المضاد من الفنانين

على أن هنالك سبلًا أخرى لرسم ما «نراه في الواقع» لم يكن قادرًا على أن يهز الاقتناع بأن هذه الصور المرسومة تنطوي على نوع من التطابق مع الرؤية الإنسانية الطبيعية، والفضاء الخارجي الموضوعي. والمفارقة هي أن اختراع آلة (الكاميرا) من أجل إنتاج هذا النوع من الصور لم يفعل سوى تعزيز الاعتقاد بأن هذه هي الطريقة الطبيعية للتمثيل. من الواضح أن ما هو طبيعي هو ما نستطيع أن نصنع آلة لكي تقوم به نيابةً عنا.

وحتى غومبرتش الذي فعل أشياء كثيرة للكشف عن الطابع التاريخي العادي لهذا الجهاز، يبدو غير قادر على إبطال سحر المناهج العلمية المحيط به، وهو يرجع مرة بعد أخرى إلى دراسة الخداع التصويري لأنه قدم «مفاتيح لإقفال حواسنا»، وهذه عبارة تتجاهل تنبيهه هو ذاته إلى أن حواسـ«نا» هي نوافذ تنظر من خلالها مخيلةٌ هادفة ومتثاقفة، وليست بابًا يفتحه فجأةً مفتاح عام واحد[50]. إن فهم غومبرتش العلمي للمنظور المصطنع عُرضة للنقد، ولا سيما عندما يُصاغ في هذا النوع من الادعاء السوسيوبيولوجي اللاتاريخي أن حواسـ«نا» تفرض أساليب معينة ذات امتياز للتمثيل. ومع ذلك يبدو هذا الفهم أكثر معقولية عندما يُعرض بالمصطلحات المصقولة لنظرية المعلومات وتفسيرات بوبر (Popper) للاكتشاف العلمي. يبدو أن غومبرتش ينقذ المخيلة الهادفة من خلال معالجة المنظور لا باعتباره قانونًا ثابتًا للتمثيل، بل منهجًا مرنًا للخطأ والصواب تُشبّه فيه المخططات التصويرية بالفرضيات العلمية، فيتم اختبارها إزاء وقائع

---

(50) Gombrich, *Art and Illusion*, p. 359.

الرؤية. إن «وضع» فرضياتٍ تصويرية تخطيطية يسبق على الدوام، في نظر غومبرتش، مقابلتها مع العالم المرئي[51]. والمشكلة الوحيدة مع هذه الصياغة هي أنه لا يوجد «عالم مرئي» محايد وذو معنى واحد من أجل مقابلة الأشياء به، ولا «وقائع» لا توسط فيها حول ما نرى أو كيف نرى. لقد كان غومبرتش نفسه المفسر الأفصح للدعوى القائلة إنه لا توجد رؤية بلا هدف، وإن العين البريئة عمياء[52]. ولكن إذا كانت الرؤية ذاتها حصيلة تجربة وتثاقف ـ بما فيها تجربة صنع الرسوم ـ فما نقابله بالتمثيلات التصويرية ليس أي واقع عارٍ، بل عالمًا تغطيه أنظمة التمثيل الخاصة بنا.

يجب الاحتراز من سوء الفهم هنا. أنا لا أناقش دفاعًا عن نسبية سهلة تتخلى عن «معايير الحقيقة» أو إمكان المعرفة الصحيحة، بل دفاعًا عن نسبية شاقة ودقيقة تعتبر المعرفة نتاجًا اجتماعيًا، مسألةَ حوار بين نُسَخٍ مختلفة من العالم، بما فيها مختلف اللغات،

---

(51) Ibid., p. 116.

(52) كان غومبرتش أيضًا من أوائل الناطقين باسم المقاربة اللغوية للصور. ولا يمل من إعلامنا بأن الرؤية، ورسم الصور، واللوحات، والنظر الصرف هي نشاطات تشبه القراءة والكتابة كثيرًا. ومع ذلك فقد تراجع في السنوات الأخيرة عن هذا التشبيه لصالح التفسير الطبيعي والعلمي لبعض أنواع الصور، وذلك لانطوائها على ضمانات معرفية ملازمة. انظر، مثلًا، تفريقه بين «صنيع الإنسان» و«صنيع الآلة»، أو الصور «العلمية» في: «Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye,» in: Mitchell, *The Languae of Images*, pp. 181-217.

وللاطلاع على انقلابات غومبرتش على موضوع التفسيرات الطبيعية واللغوية للصور انظر الفصل الثالث أدناه.

والأيديولوجيات، وأساليب التمثيل. ولكن الفكرة التي تقول إنه يوجد منهجٌ علمي مرن وواسع إلى حد يمكن معه أن يحتوي كل هذه الاختلافات ويحكم بينها، هي أيديولوجيا ملائمة للعالِم ولنظامٍ اجتماعي يلتزم سلطة العلم، ولكنها تبدو غير صحيحة في النظرية والممارسة على السواء. فالعلم، كما جادل بول فيرابند (Paul Feyerabend)، ليس إجراء منظمًا لإقامة فرضيات و«دحضها» حيال وقائع مستقلة ومحايدة، بل هو عملية غير منظمة، وسياسية إلى حد كبير، تستمد فيها «الوقائع» سلطتَها كأجزاء مكونة لنموذج للعالم صار يبدو طبيعيًا[53]. إن التقدم العلمي هو مسألة بلاغة، وحدس، واستقراء معكوس (أي تبني الافتراضات التي تناقض الوقائع الواضحة) بمقدار ما هو ملاحظة منهجية وجمع معلومات. إن أعظم الاكتشافات العلمية قد اتبعت في أكثر الأحوال قرارات تتجاهل «الوقائع» الظاهرة، وتبحث عما يعلل وضعًا لا تمكن ملاحظته. يقول فيرابند إن «التجربة ليست مجرد ملاحظة سلبية، بل ابتكار «نوع جديد من التجربة»» تصيرها ممكنةً رغبةٌ في ترك «العقل... يؤكد ما كان يبدو أن التجربة المحسوسة تناقضه»[54].

ومبدأ الاستقراء المعكوس، أي تجاهل «الوقائع» الظاهرة المرئية، من أجل إحداث تجربة من نوع جديد، له نظير في عالم صنع الصور، وهذا هو: الفنان التصويري، حتى ذلك الذي يعمل

(53) انظر: Paul Feyerabend, *Against Method* (New York: Schocken, 1978).

(54) Ibid., pp. 92 and 101.

على طريقة الإرث المعروف بـ«الواقعية»، أو«الإيهام بالواقع»، مهتم بالعالم اللامرئي بمقدار اهتمامه بالعالم المرئي. ولا يمكننا أن نفهم أبدًا رسمًا إلا إذا استوعبنا كيف يُظهِر ما لا يمكن أن يُرى. والشيء الذي لا يمكن أن يُرى في رسمٍ موْهِمٍ بالواقع، أو ينزع إلى التخفي، هو بالضبط صفته المصطنعة. والمنظومة الكاملة للافتراضات حول عقلانية العقل المتأصلة والصفة الرياضية للمكان تشبه قواعد اللغة التي تتيح لنا أن نصوغ قضية أو نتعرف إليها. وكما يعبر عن ذلك فتغنشتاين: «لا يمكن أن يصور الرسم شكلَه التصويري، فهو يعرضه»، كما أن القضية لا يمكن أن تصف صيغتها المنطقية، بل يمكن أن تستخدمها فقط لكي تصف شيئًا آخر (*Tractatus*, 2.172). وقد تبدو المفارقة في فكرة «رسم غير المرئي» أقل قليلًا إذا تذكرنا أن الرسامين كانوا دومًا يزعمون أنهم يقدمون لنا «أكثر مما يرضي العين» مستخدمين على العموم مصطلحات من أمثال «تعبير». وقد رأينا في نظرتنا الموجزة إلى المفهوم التقليدي للصورة بوصفها «شبهًا» روحيًّا أنه كان يوجد على الدوام معنى، معنى أولي في الواقع، ينبغي فهم الصور به بوصفه شيئًا داخليًّا وغير مرئي. إن جزءًا من قوة إيهام المنظور بالواقع هو أنه كان في الظاهر لا يكشف العالم الخارجي والمرئي فحسب، بل طبيعة النفس العاقلة بالذات أيضًا، والتي جرى تمثيل رؤيتها[55].

(55) كما يقول جويل سنايدر: «إن منظر هذه اللوحات لا بد أنه كان غير عادي، بالنسبة إلى المولع بالفن في عصر النهضة المبكر - لا بد أنه كان شيئًا مثل إنعام النظر في الروح». انظر: «Picturing Vision,» in: Mitchell, *The Language of Images*, p. 246.

ولا عجب أن تصبح مقولة الصور الواقعية، أو المؤهمة بالواقع، أو الطبيعية مركز الوثنية الدنيوية الحديثة المرتبطة بأيديولوجيا العلم والعقلانية الغربيين، وأن هيمنة هذه الصور قد ولدت ردود أفعال محطمة للأيقونات في الفن، وعلم النفس، والفلسفة، وفن الشعر. كانت المعجزة الحقيقية هي نجاح مقاومة الفنانين التصويريين لهذه الوثنية، وإصرارهم على مواصلة إظهار أكثر مما يرضي العين بكل ما استطاعوا حشده من وسائل.

رسم غير المرئي

إن أفضل طريقة يُزال بها الغموض عن معجزة، ولا سيما عندما تتحول إلى لغز، هي أن تنظر إليها نظرة جديدة من خلال عينيْ إنسان غير مؤمن. والقول إن اللوحة قادرة على التعبير عن ماهية ما غير مرئية لم يترك إلا انطباعًا ضعيفًا جدًّا في عينيْ مارك توين (Mark Twain) المرتابتين، فبعد أن وقف أمام لوحة «بياتريس شنشي» (Beatrice Cenci) الشهيرة للفنان غويدو ريني (Guido Reni)، كان عنده هذا ليقوله:

> إن ما يقدمه من معلومات تعريف جيد مقروء يَرْجح عادة على ما في لوحةٍ تاريخيةٍ من موقف وتعبير، ففي روما يقف الناس ذوو الطباع المرهفة المتعاطفة، ويبكون أمام «بياتريس شنشي في اليوم الذي سبق إعدامها». وهذا يظهر ما يمكن أن يفعله التعريف، ولو لم يعرفوا اللوحة لعاينوها بلا اكتراث، وقالوا: «فتاة صغيرة تعاني حمى الهشيم»، «شابة رأسها في كيس»[56].

(56) *Life on the Mississippi*, chap. 44, «City Sights».

إن استجابة توين المرتابة للأشياء المرهفة في الفن هي صدى نقدٍ رفيعٍ لحدود التعبير التصويري. كان ليسنغ قد أعرب عن وجهة نظر في كتابه **لاوكون** مؤداها أن «التعبير»، سواء أكان عن أشخاص أم أفكار أم سرد متتالٍ، غيرُ مناسب في فن الرسم، أو له أهمية ثانوية في أحسن الأحوال. لقد أظهر نحاتُ مجموعةِ **لاوكون** الوجوهَ وعليها نوع من الهدوء، وهذا لا يرجع إلى أي اعتقاد رواقي (Stoic) يقتضي كتمان الألم، بل إلى الهدف الصحيح للنحات (ولكل الفنون البصرية)، وهو تصوير الجمال الجسدي. وأي تعبير عن عواطف قوية يُنسب إلى **لاوكون** في الشعر الإغريقي كان يستلزم تشويه التوازن المنسجم للتمثال، والانصراف عن غايته الأولية. ولقد اتخذت مناقشة ليسنغ اتجاهًا مماثلًا، وهو أن فن الرسم غير قادر على رواية القصص، لأن محاكاته ساكنة وليست متحركة، وعليه ألا يحاول أن ينطق بالأفكار لأن التعبير الدقيق عن الأفكار يتم باللغة وليس بالصور. ويحذر ليسنغ من أن محاولة «التعبير عن أفكار عامة» في شكل تصويري لا تنتج إلا أشكالًا غريبةً متنافرةً من المجاز. وقد تقود في آخر الأمر فنَّ الرسم إلى «التخلي عن مجاله الصحيح والانحطاط إلى أسلوب اعتباطي في الكتابة»، الكتابة التصويرية أو الحرف الهيروغليفي[57].

وإذا أسقطنا العداء السافر من تعليقات توين وليسنغ على فَقْر التعبير التصويري، وجدنا تفسيرًا واضحًا لما تعنيه فكرةُ رسمٍ غير

---

(57) *Laocoon: An Essay Upon the Limits of Poetry and Painting* (1766), translated by Ellen Frothingham (1873; rpt., New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1969), p. x.

المرئي. وما يبلغه التعبير هو التثبيت البارع لمفاتيح معينة في رسمٍ تتيح لنا أن نشكل فعلَ تكلم من البطن فعلًا يمنح الرسم بلاغة، وخصوصًا بلاغة لفظية وغير بصرية. والرسم قد ينطق بأفكار مجردة بواسطة صور مجازية، وهذه ممارسة، كما يشير ليسنغ، تُقارِب إجراءات أنظمة الكتابة التدوينية. إن صورة نسرٍ قد تظهره ضاريًا من ذوات الريش، ولكنها تعبر عن فكرة الحكمة. ولذلك فهي تعمل عمل حرف هيروغليفي، أو من الممكن أن نفهم تعبيرًا من وجهة نظر درامية، خطابية، كما فعل إنسانيو عصر النهضة الذين صاغوا بلاغة من رسم التاريخ إضافة إلى لغة تعبير الوجه والإشارة، وهي لغة دقيقة بما يكفي لكي نصف بالألفاظ ما يفكر فيه الأشخاص المصوَّرون، أو ما يشعرون به، أو ما يقولونه. ولا ينبغي أن يكون التعبير مقتصرًا على المحمولات التي نستطيع أن نربطها بالأشياء المرسومة: فالبيئة، والترتيب التكويني، وخطة التلوين قد تحمل كلها شحنةً تعبيرية، ولذلك يمكننا أن نتحدث عن الأمزجة والأجواء العاطفية التي قد تكون نظائرها اللفظية الملائمة شيئًا يقارب قصيدة غنائية.

إن الجانب التعبيري للصور قد يصبح له بالطبع حضور مهيمن إلى حد تغدو معه الصورة تجريدية وتزيينية تمامًا، فلا تمثل الأشكال ولا المكان، بل تقدم مادتها وعناصرها الشكلية فقط. وقد تبدو الصورة التجريدية أول وهلة أنها قد نجت من حقل التمثيل والبلاغة اللفظية تاركة خلفها محاكاة الأشكال الإنسانية والحيوانية، والسمات الأدبية، كالقصة أو القصة الرمزية. ولكن الرسم التعبيري التجريدي، إذا استخدمنا عبارة توم وولف (Tom Wolfe)

(وليس موقفه الساخر)، هو «كلمة مرسومة»، شيفرة تصويرية تتطلب دفاعًا شفويًا مفصلًا مثل الدفاع عن أي أسلوب تقليدي في الرسم، أي مبادئ عامة بديلة لـ«نظرية الفن»[58]. إن البقع والخطوط الملونة على القماشة تصبح في السياق الصحيح - أي في حضور المتكلم المناسب من البطن - هي أقوال حول طبيعة المكان والإدراك والتمثيل.

وإن كنت أبدو متخذًا موقفَ توين المتهكم من دَعاوى التعبير التصويري، فما ذلك إلا لأنني أعتقد أن ذلك التعبير غير ممكن أو خادع، بل لأن فهمنا له كثيرًا ما يحجبه السحرُ الغامض ذاته «للتمثيل الطبيعي» الذي يعرقل فهمنا «للتمثيل المحاكي». يقول توين إن التعريف يساوي، في ما يتعلق بالمعلومات، أكثر مما يساويه «مقدار كبير من التعبير الحافل بالمعنى». ولكن يمكن أن نسأل توين ما قيمة التعريف، بالنسبة إلى المعلومات أو أي شيء آخر، من دون لوحة غويدو ريني، أو كامل التقليد الذي مثل قصة شنشي في صور درامية أو أدبية أو تصويرية. إن اللوحة يلتقي فيها التقليدان التصويري واللفظي، وإن أيًا منهما ليس واضحًا لعينيْ توين البريئتين، ولذلك يكاد لا يستطيع أن يرى ما هي، فضلًا عن الاستجابة لها.

---

(58) انظر: Tom Wolfe, *The Painted Word* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1975).

يرى وولف، مثله مثل توين وليسنغ، أن اعتماد فن الرسم على سياقات لفظية غير ملائم على نحو ما بالأساس، وأنا أرى هنا أنه أمر لا بد منه، وأن الملاءمة مسألة منفصلة ولا يمكن حسمها إلا في حكم جمالي على صور معينة.

إن ارتياب توين وليسنغ في التعبير التصويري مفيد بقدر ما يكشف عن الطابع اللفظي لتصوير غير المرئي. وهو مضلل في أنه يشجب هذه الإضافة اللفظية للصورة بوصفها غير مناسبة أو غير طبيعية. إن وسائل التمثيل التي تتيح «لذوي الطبائع المرهفة والمتعاطفة» أن يستجيبوا إلى لوحة ريني عن بياتريس شنشي قد تكون إشارات اعتباطية، تقليدية، تعتمد على معرفتنا القبلية بالقصة. غير أن وسائل التمثيل التي تتيح للكاتب مارك توين أن يرى «فتاة صغيرة تعاني حمى الهشيم، شابة رأسها في كيس»، ليست أقل تقليديةً ولا أقل ارتباطًا باللغة، على رغم أنها أسهل تعلمًا.

الصورة والكلمة

إن الإقرار بأن الصور التصويرية هي بالضرورة اصطلاحية وملطخة باللغة لا ينبغي أن يُلقي بنا في هاوية الدوال التي لا حد لارتدادها. وهذا الإقرار لا يتضمن بالنسبة إلى دراسة الفن سوى أن شيئًا مثل فكرة عصر النهضة «كما هو الرسم كذلك الشعر» (ut picture poesis) وأخوَّة الفنون، هو دائمًا معنا. تبدو جدَليّة الكلمة والصورة عنصرًا ثابتًا في نسيج العلامات التي تنسجها الثقافة حول نفسها، وما يتغير هو طبيعة النسيج ذاته، العلاقة بين السداة واللحمة. إن تاريخ الثقافة هو في جانب منه قصة الصراع المديد من أجل الهيمنة بين العلامات التصويرية واللغوية التي تدعي كل واحدة من المجموعتين حقوقَ ملْكية في «طبيعةٍ» هي في متناولها وحدها. وفي بعض اللحظات يبدو هذا الصراع مستقرًا على علاقة تبادلٍ

حر على طول حدود مفتوحة، وفي أوقات أخرى (كما في لاوكون ليسنغ) تغلق الحدود، ويتم الإعلان عن سلام منفصل. ومن بين أكثر ما يُروى عن هذا الصراع تعقيدًا وإثارة للاهتمام هو ما يمكن أن يُدعى علاقة التقويض التي تنظر خلالها اللغة أو الصورة في أعماقها فتجد زمرتها المقابلة كامنة هناك. واستحوذت إحدى نُسَخ هذه العلاقة على فلسفة اللغة منذ نشأة التجريبية، الاشتباه في أن تحت الكلمات، تحت الأفكار، المرجع النهائي في الذهن هو الصورة، انطباع التجربة الخارجية منطبعًا، أو مرسومًا، أو منعكسًا على سطح الوعي، وهذه الصورة المقوضة هي التي عمل فتغنشتاين على طردها من اللغة التي سعى السلوكيون إلى تطهيرها من علم النفس، وحاول منظرو الفن المعاصرون رميَها خارج التمثيل التصويري ذاته. وأخيرًا تبين أن الصورة التصويرية الحديثة لغوية في طريقة فعلها الداخلية مثل فكرة «الشبَه» القديمة.

لماذا نحن ملزمون بأن نتصور العلاقة بين الكلمات والصور تصورًا سياسيًّا، أن نتصورها صراعًا على أراضٍ، نزاعًا بين أيديولوجيات متنافسة؟ أحاول أن أقترح بعض الأجوبة المفصلة عن هذا السؤال في الفصول التالية، إلا أن جوابًا مقتضبًا يمكن تقديمه هنا: تعكس العلاقة بين الكلمات والصور، ضمن مجال التمثيل والدلالة والاتصال، العلاقات التي نفترضها بين الرموز والعالم، وبين العلامات ومعانيها. إن الفجوة بين الكلمات والصور نتخيلها واسعةً سعةَ الفجوة بين الكلمات والأشياء، و (بالمعنى الأوسع) بين الثقافة والطبيعة. الصورة هي العلامة التي تتظاهر بأنها ليست علامة، متنكرة

في زي الوجود والبداهة العاديين (أو بالنسبة إلى المؤمن تحقق ذلك بالفعل). والكلمة هي وجودها «الآخر»، النتاج الاعتباطي المصطنع للإرادة الإنسانية التي تمزق الوجود الطبيعي بإدخال عناصر غير طبيعية إلى العالم ـ الزمان، والوعي، والتاريخ، والتدخل الإبعادي للتوسط الرمزي. وتعاود الظهور أشكال مختلفة من هذه الفجوة في التمييزات التي نطبقها بالدور على كل نوع من أنواع العلامة. هنالك الصورة الطبيعية المحاكية التي تبدو مثل ما تمثل، أو «تأسر» ما تمثل، ومنافستها التصويرية، الصورة المصطنعة المعبرة التي لا يمكن أن «تبدو مثل» ما تمثل، لأن ذلك الشيء لا يمكن نقله إلا بالكلمات. هناك الكلمة التي هي صورة طبيعية لما تدل عليه (كما في الكلمات التي يوحي لفظها بمعناها)، وهناك الكلمة كدالّة اعتباطية. وثمة انقسام في اللغة المكتوبة بين الكتابة «الطبيعية» بصور الأشياء، والعلامات الاعتباطية للحروف الهيروغليفية، أو أبجدية الأصوات الكلامية.

وماذا علينا أن نفهم من هذه المنافسة بين مصالح التمثيل اللفظي والتصويري؟ أقترح أن نؤرخها، ونعالجها لا كمسألة للتسوية السلمية تحت شروطِ نظريةٍ شاملةٍ للعلامات، بل كصراع يحمل التناقضات الأساسية لثقافاتنا إلى قلب الخطاب النظري نفسه. القصد إذًا هو ألا نعالج الانقسام بين الكلمات والصور، بل أن نرى المصالح والقوى التي يخدمها هذا الانقسام. ولا يمكن الحصول على هذه الرؤية طبعًا إلا من وجهة نظر تبدأ بالارتياب في ملاءمةِ أي نظرية عن العلاقة بين الكلمات والصور، ولكنها تحافظ أيضًا على اقتناع

حدسي بأن هناك شيئًا من الاختلاف الأساسي. ويبدو لي أن ليسنغ محق تمامًا بقدر ما يعتبر فن الرسم والشعر أسلوبين للتمثيل مختلفين جذريًّا، إلا أن «خطأه» (الذي ما زالت النظرية تشارك فيه) هو تجسيد هذا الاختلاف من ناحية الأضداد المتناظرة مثل الطبيعة والثقافة والزمان والمكان.

ما هي أنواع التماثلات التي يمكن أن تكون أقل مادية، وأقل غموضًا، وأكثر ملاءمة بوصفها قاعدةٍ للنقد التاريخي الذي يتناول الفارق بين الكلمة والصورة؟ أحد النماذج يمكن أن يكون بين لغتين مختلفتين، بينهما تاريخ طويلٌ من التفاعل، والترجمة المتبادلة. وبالطبع، فإن هذا التماثل بعيد عن الكمال، فهو يرجح على الفور كفة اللغة، ويقلل مصاعب إقامة روابط بين الكلمات والصور. نحن نعرف كيف نربط بين الأدبين الإنكليزي والفرنسي ربطًا أدق من الربط بين الأدب الإنكليزي وفن الرسم الإنكليزي. والتماثل الآخر الذي يعرض نفسه هو العلاقة بين الجبر والهندسة. الأول يستعمل علاماتٍ صوتيةً اعتباطية تُقرأ بالتتالي، والأخرى تَعْرض بالمثل أشكالًا اعتباطية في المكان. وجاذبية هذا التماثل هي أنه يبدو إلى حد ما أشبه بعلاقة الكلمة والصورة في نص موضح بالصور، والعلاقة بين الأسلوبين علاقة مركبة من الترجمة، والتفسير، والتوضيح، والتزيين المتبادلة. إن مشكلة التماثل هي أنه كامل أكثر مما ينبغي: يبدو أنه يقدم مثلًا أعلى مستحيلًا للترجمة المنسقة التي تضبطها قواعد بين الكلمة والصورة. ومع ذلك، فإن المثل الأعلى المستحيل يمكن أن يكون مفيدًا ما دمنا ندرك استحالته. وميزة النموذج الرياضي هي أنه

يوحي بالتكامل التأويلي والتمثيلي بين الكلمة والصورة، على نحو يبدو فيه أن فهم الأولى يحتكم لا محالة إلى الأخرى.

وفي الحقبة الحديثة يبدو أن الاتجاه العام لهذا الاحتكام هو من الصورة التي يتم تصورها كمحتوى سطحي ظاهرٍ أو «مادي»، إلى الكلمة التي يتم تصورها كالمعنى المستتر الكامن خلف السطح التصويري. يعلق فرويد (Freud) في **تفسير الأحلام** (*The Interpretation of Dreams*) على «عدم قدرة الأحلام» على التعبير عن روابط منطقية، لفظية، وعن أفكار الأحلام الدفينة، وذلك من خلال مقارنة «المادة النفسية التي تُصنع منها الأحلام» مع مادة الفن البصري:

> يعمل فنا الرسم والنحت التشكيليان، بالفعل، في ظل تحديد متماثل بالمقارنة مع الشعر، الذي يستطيع أن يستفيد من الكلام، وهنا من جديد فإن سبب عدم قدرتهما يكمن في طبيعة المادة التي يعالجها هذان الشكلان للفن في سعيهما للتعبير عن شيء. وقبل أن يطلع فن الرسم على قوانين التعبير التي تحكمه، حاول اجتياز هذه العقبة. ففي اللوحات القديمة، كانت تتدلى رِقاع من أفواه الأشخاص المصورين، تتضمن بأحرف مكتوبة كلمات يئس الفنان من تمثيلها بالتصوير[59].

إن التحليل النفسي في نظر فرويد هو علم «قوانين التعبير» التي تحكم تفسير الصورة الصامتة. وسواء أعُرضت تلك الصورة

(59) Trans. and ed. James Strachey (New York: Avon Books, 1965), p. 347.

في الأحلام أم في مشاهد الحياة اليومية، فإن التحليل يقدم المنهج لاستخراج الرسالة اللفظية من السطح التصويري المضلل غير المنطوق.

ولكن علينا أن نذكر أنفسنا بأنه يوجد إرث مضاد يتصور التفسير ماضيًا في الاتجاه المعاكس، من السطح اللفظي إلى «الرؤية» التي تكمن خلفه، من القضية إلى «الرسم في الفضاء المنطقي» الذي يكسبها معنى، من السرد الخطي للنص إلى «البنى» أو «الأشكال» التي تحكم تنظيمه. والاعتراف أن هذه «الرسوم» التي وجدها فتغنشتاين كامنةً في اللغة، ليست أكثر طبيعيةً، أو تلقائيةً، أو ضرورةً من أي أصنافٍ أخرى من الصور التي ننتجها، يمكن أن يضعنا في موقع المستفيد منها بطريقة أقل غموضًا. وأهم هذه الاستفادات ستكون، من جهة أولى، احترامًا متجددًا لبلاغة الصور، ومن جهة أخرى، إيمانًا متجددًا بوضوح اللغة، إحساسًا بأن الخطاب يعرض عوالم وأوضاعًا يمكن رسمها رسمًا ملموسًا، واختبارها مقابل تمثيلات أخرى. ولعل تخليص الخيال يكمن في قبول حقيقة خلقِنا كثيرًا من عالمنا من الحوار بين التمثيلات اللفظية والتصويرية، وأن مهمتنا ليست أن ننكر هذا الحوار لصالح هجوم مباشر على الطبيعة، بل أن نرى أن الطبيعة تنفخ الحياة في طرفي الحديث كليهما.

الصورة في مقابل النص
مجازات الاختلاف

أشار إمرسون (Emerson) ذات مرة إلى أن الأحاديث المثمرة هي التي تجرى بين اثنين لا بين ثلاثة. وهذا المبدأ قد يساعدنا في أن نوضح لماذا كان الحوار بين الشعر وفن الرسم يطغى على النقاشات العامة للفنون، ولماذا كانت الموسيقى تبدو دخيلة على الحديث. إن منزلة الموسيقى ربما تطمح إليها الفنون كافةً، ولكن حين تشرع الفنون في الجدال، فإن الشعر وفن الرسم يشغلان المنصة. والسبب أنهما كلاهما يدّعيان الحق في المنطقة نفسها (الإشارة، التمثيل، الدلالة، المعنى)، وهي منطقة اتجهت الموسيقى إلى التخلي عنها. والسبب الآخر هو أن الفروق بين الكلمات والصور تبدو أساسية جدًّا. هي ليست مجردَ أنواع «مختلفة» من الكائنات، بل أنواع «متضادة». وهي تجذب إلى الصراع جميع التناقضات والتعارضات التي تفسد خطاب النقد، الخطاب ذاته الذي يعتبر وضعَ نظرية فنونٍ موحدة واحدًا من مشاريعه، «علمَ جمالٍ» يطمح إلى رؤية مجملة للعلامات الفنية، «سيميائية» تأمل أن تستوعب جميع العلامات أيًّا كانت.

وعلى الرغم من هذه المطامح إلى الوحدة النظرية، يبدو أنّ العلاقة بين العلامات اللفظية والتصويرية تقاوم بكل عنادٍ محاولةَ

جعلها مسألة تصنيفٍ محايدٍ، مجرد مشكلة في علم التصنيف (taxonomy). ويبدو أن الكلمات والصور لا بد أن تتورط في «حرب علامات» (ما دعاه ليوناردو دافنشي Leonardo da Vinci «موازنة» paragone) والمراهنة على أشياء مثل الطبيعة، والحقيقة، والواقع، والروح الإنسانية. وكل فن، كل علامة أو واسطة، يدعي حقه في أشياء هو الأفضل تجهيزًا لكي يتوسطها، وكل يسوِّغ دعواه بوصف محدد لـ«ذاته»، ماهيته الحقيقية. والشيء المهم بالمثل هو أن كل فن يصف نفسه وصفًا يتعارض مع صنوه «الآخر المهم». وهكذا، فإن الشعر، أو التعبير اللفظي عمومًا، يرى علاماته اعتباطية واصطلاحية، أي «غير طبيعية» في مقابل العلامات الطبيعية للصور، ويرى فن الرسم نفسَه مجهزًا على نحو فريد لتمثيل العالم المرئي، في حين أن الشعر مهتم في المقام الأول بعالم الأفكار والمشاعر غير المرئي. الشعر هو فن الزمن والحركة والفعل، والرسم فن المكان والثبات والفعل الموقوف. إن المقارنة بين الشعر وفن الرسم تهيمن على علم الجمال، وبسبب المقاومة الشديدة لهذه المقارنة، ينبغي التغلب على هذه الفجوة الكبيرة.

إن هذه الفجوة لها وظيفتان مهمتان في النقاشات التي تتناول الفنون وأنساق رموزها: فهي تضفي على تأكيدات الاختلاف بين الفنون مسحة الحس المشترك العملي، وتمنح تأكيدات التشابه أو الانتقال مسحة الجرأة والبراعة المتناقضتين في الظاهر. ويُتيح موضوع الاختلاف بين النص والصورة فرصة لممارسة مهارتين بلاغيتين عظيمتين هما الذكاء والحُكْم. وكما أشار إدموند بيرك

(Edmund Burke) فإن «الذكاء» هو في المقام الأول خبرة في تقصي أوجه الشبه، والحُكْم معنيّ بالدرجة الأولى بـ«اكتشاف الاختلافات»[60]. وبما أن علم الجمال والسيميائية يحلمان بنظرية تلبي الحاجة إلى تمييز العلامات الفنية بعضها من بعض وتعيين المبادئ التي توحدها في آن، فإن كلتا هاتين المقاربتين للموضوع أثبتت نفسها بديلًا تقليديًا داخل خطاب النقد.

إن طريقة الذكاء، «تَقَصّي أوجهِ الشبَه»، هي أساسُ تقليدِ «كما هو الرسم كذلك الشعر» و«الفنين الشقيقين» في النقد، بناء التشابه أو الأفكار النقدية التي تعين نقاط التحول والشبه بين النصوص والصور. ومع أن هذه الأفكار يصاحبها على الدوام تقريبًا اعترافات بالفروق بين الفنون، فإنها تُفهم على العموم بأنها مخالفاتٌ للحكم الصائب ينبغي أن يصححها النقد. يستهل ليسنغ كتابه لاوكون بالقول إن «أول من قارن فن الرسم بالشعر كان رجلًا مرهف الشعور» وليس ناقدًا أو فيلسوفًا[61]، ويتابع موضحًا أن سيمونيدس الكيوسي (Simonides of Ceos) هو المؤسس الأسطوري لتقليد «كما هو الرسم كذلك الشعر». ويصف ليسنغ هذا الشاعر اليوناني بأنه حساس وذكي، «فولتير اليونان» الذي «لا يوجد في أي كتاب مقرر طباقُه

---

(60) *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, edited by James T. Boulton (Notre Dame, Ind.: Notre Dame University Press, 1968), p. 16.

(61) *Laocoon*, translated by Ellen Frothingham (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1969), p. vii

الباهر، وهو أن فن الرسم شعر صامت، والشعر لوحة ناطقة. وهذه الفكرة هي واحدة من تلك الأفكار العجيبة التي تَرِد مرةً بعد أخرى عند سيمونيدس، والتي نشعر بأننا مضطرون إلى التغاضي عن عدم دقتها وزيفها من أجل ما تتضمنه من حقائق»[62].

وفي القسم التالي سوف أهتم أولًا بالكتّاب الذين عكفوا، شأن ليسنغ، على «الزيف وعدم الدقة» في مقارنة الشعر بالرسم، والذين شغلهم تحديد الفروق النوعية بين النصوص والصور، وعرض القوانين التي تحكم الحدود بين الفنون. وأنا أركز على هؤلاء الكتاب إلى حد ما لأن التقليد الذي يهاجمونه، أي خطاب الفنين الشقيقين، و«كما هو الرسم كذلك الشعر»، قد لفت معظم انتباه الباحثين والنقاد كتقليد للتوضيح وكإجراء للانتقاد أو التصحيح. وهذا التشديد على طريقة المقارنة الذكية كان ينزع إلى حَرْف انتباهنا عن أسس مزاعمنا كباحثين ونقاد بأننا نعمل على طريقة الحكم، التميز الدقيق للاختلاف واحترامه. وكان يجنح بوجه خاص إلى إخفاء الأساس المجازي لمبادئنا المقررة للحكم. وبكلمات أخرى، نحن ميالون إلى الاعتقاد أن مقارنة الشعر بالرسم هي صنع استعارة، في حين أن تميز الشعر من الرسم هو تعبير عن حقيقة موضوعية. وما أود فحصه هنا هو الطريقة التي تحدد بها الفروق بين الفنون بالمجازات: مجازات الاختلاف، والتمييز، والحكم.

وفي الإشارة إلى أن هذه التميزات الحصيفة مجازية، أنا لا أعني تأكيد أنها مجرد تمييزات زائفة، أو خادعة أو عاجزة عن التأثير، بل

(62) Ibid., p. ix.

على العكس من ذلك، أريد أن أشير إلى أنها فروق كبيرة تؤثر في طريقة مزاولة الفنون وفهمها. ومن جهة أخرى، أريد التلميح إلى أنها زائفة بالمعنى الحرفي للكلمة، أو صحيحة مجازيًّا (إذا شئنا عبارة ألطف). إن حجتي هنا ستكون مزدوجة: (1) لا يوجد اختلاف «جوهري» بين الشعر والرسم، أي اختلاف تكرسه طيلة الوقت الخصائص الملازمة للوسائط، أو الأشياء التي يمثلانها، أو قوانين العقل الإنساني، (2) في واقع الأمر، يوجد على الدوام في أي ثقافة عدد من الاختلافات تجيز لها أن تفرز الصفات المميزة لمجموعة العلامات والرموز التي لديها. وهذه الاختلافات، كما أشرتُ، تزخر بكل القيم المتناقضة التي تريد الثقافة أن تعتنقها أو تتبرأ منها: ليست الموازنة بين الشعر والرسم مجرد تنافسٍ بين نوعين من العلامات أبدًا، بل صراع بين الجسد والروح، العالم والعقل، الطبيعة والثقافة.

ولعل ميل الشعر والرسم إلى تعبئة هذا الحشد من القيم المتعارضة يزداد وضوحًا لنا الآن، لأننا نعيش في عالم يبدو فيه غريبًا بعض الشيء أن نحسب أن مملكة العلامات الفنية يتقاسمها الشعر والرسم. فمنذ نهاية القرن الثامن عشر، شهدت الثقافة الغربية تيارًا مطردًا من التجديدات في الفنون، والوسائل، والاتصال، جعل من الصعب أن نعرف على وجه الدقة أين ينبغي أن يُرسم الخط. وفي ثقافة شهدت كل شيء، من مسرح الصور المتحركة إلى عروض أشعة الليزر، بالإضافة إلى التصوير الضوئي، والسينما، والتلفاز، والحواسيب المجهزة للقيام بالرسوم الغرافيكية، والألعاب، ومعالجة الكلمات، وتخزين المعلومات، والحساب والتصميم

العام («البرمجة»)، لا عجب أن يبدو مهجورًا استقطاب «الرسم في مقابل الشعر»، وأننا نفضل عبارات أكثر حيادًا، مثل «النص في مقابل الصورة». وبالطبع يمكننا أن نعزو إلى ليسنغ رؤية هذا كله في الأفق، ففي مقدمة **لاوكون** يقول لنا: «سوف أدرج الفنونَ التشكيلية عمومًا تحت اسم الرسم، كما تحت اسم الشعر، وربما أجزت لنفسي أحيانًا أن أضم تلك الفنون الأخرى ذات المحاكاة المتوالية»[63]. وهكذا، فإن الرسم والشعر في نظر ليسنغ يشملان العلامات الفنية الممكنة كافةً، بما أنهما يؤديان وظيفة المجاز المرسل لكل مجال الدلالة المكانية والزمانية. ويمكن الآن أن تتضح لنا أكثر غرابةُ هذا المجاز، ولكن ذلك لا يبدو أنه يمنعنا من إعادته في أشكال جديدة من الأضداد المتكاملة لتفحص مجال العلامات: النص والصورة، العلامة والرمز، الرمز والأيقونة، الكناية والاستعارة، الدال والمدلول. إن هذه التقابلات السيميائية كلها، كما أود أن أشير، تعيد مجازات الاختلاف التقليدية بين الشعر والرسم إلى وضعها السابق.

وبدلًا من استعراض عدد كبير من الكتاب الذين استحضروا أوجهًا متنوعة من الاختلاف بين النصوص والصور، اخترت التركيز هنا على أربع شخصيات بارزة تمثل أهم الطرائق في رسم خطوط الحدود، وأبدأ بالنظر إلى نلسون غودمان في سياق المحاولات الحديثة الرامية إلى وضع نظرية عامة للرموز. إن كتاب غودمان لغات الفن (*Languages of Art*) معترف به على نطاق واسع كإحدى المقاربات الأكثر دقةً واتساقًا لهذه النظرية، والتي لا تأخذ

(63) Ibid., p. xi.

في الاعتبار الشعر والرسم فقط، بل مجالًا عريضًا من الفنون وأنساق الرموز الأخرى، من الموسيقى والرقص إلى العمارة، والنصوص الدرامية، والخرائط، والرسوم الغرافيكية، والمجسمات. ومن غودمان أنتقل إلى عمل غومبرتش مركزًا على محاولته التمييز بين نصيب الدلالة «الطبيعية»، ونصيب الدلالة «المصطلح عليها» في الفنون التصويرية، وهو تمييز يتمثل بالأساس، كما يؤكد غومبرتش، في الاختلاف بين الكلمات والصور. وبعد توطيد هذه الخلفية في النظرية الحديثة، ألتفت إلى نصين مركزيين في نقد تقليد «كما هو الرسم كذلك الشعر»، كتاب ليسنغ **لاوكون**، وكتاب بيرك **بحث فلسفي في... السامي والجميل** *(Philosophical Enquiry into... the Sublime and the Beautiful)*. الكتاب الأول معترف به على العموم بأنه أقوى دفاع عن الحدود البارزة بين الشعر والرسم، ويجري الاقتباس منه بانتظام في هذا الصدد. ومن ناحيةٍ أخرى، فإن كتاب بيرك ربما يكون معروفًا على نطاق أقل اتساعًا كعرض للفارق بين النص والصورة، غير أن نقده القوي للنظرية التصويرية في نظرية الشعر الكلاسيكية الجديدة، وارتباط الأسلوبين الجماليين الأساسيين (السمو والجمال) بالشعر والرسم على التتالي، يجعل عمله مركزيًّا لهذه المسألة.

إن أعمال غودمان وغومبرتش وليسنغ وبيرك تقدم أيضًا نظرة عامة موضوعاتية (thematic) إلى ما يبدو أنه مجازات الاختلاف البارزة بين النصوص والصور. ويمثل غودمان السعيَ الحديث إلى وصف ما يمكن أن يُدعى «نَحْو الاختلاف»، وهو تحليل للحدود

بين النص والصورة يقوم على بنية الأنساق الرمزية ووظيفتها. ويعتمد غومبرتش على ما هو، على الأرجح، أقدم مجاز للاختلاف بين العلاقة اللفظية والتصويرية، التعارض بين الطبيعة والاصطلاح. وفي حين أن لاوكون ليسنغ يستخدم المجموعة الكاملة لمجازات الاختلاف التقليدية بين الفنون، فإن تقسيماته تقوم أكثر ما تقوم على تعارض المكان والزمان. وتقوم الأجناس عند بيرك باتجاهه التجريبي والفيزيولوجي تقريبًا، على تقسيمات مستمدة من بنية الإحساس (الرؤية والسماع)، والشعور (المحاكاة والتعاطف)، والأسلوب الجمالي (الجميل والسامي).

والانتقال من غودمان إلى غومبرتش فإلى ليسنغ ثم إلى بيرك، يقدم لنا ـ إضافة إلى هذا الاستعراض الموضوعاتي ـ إدراكًا متزايدًا للدلالة السياسية والأخلاقية المتعلقة بهذه المجازات، ففي عمل غودمان، تؤجل مسألة القيمة عمدًا لصالح تحليلٍ تِقْني تمامًا لوظائف العلامات: ولسوف أثبت أن غومبرتش وليسنغ يُظهران موقفًا متناقضًا حيال القضايا الأيديولوجية، مقدميْن في الظاهر نظريتيْهما كبحثيْن محايديْن في بنية مختلف نماذج العلامة، غير أنهما يقعان بانتظام في بلاغة تلجأ إلى بنى السلطة والقيمة. وأخيرًا، فإن بيرك يجعل العلاقة بين علم الجمال، وعلم الأخلاق، وعلم السياسة مركزيةً بكل وضوح. ولسوف أثبت أن السيميائية والأيديولوجيا متلازمتان في نظره.

إن منهجي في هذا البحث يجمع بين التحليل النقدي والسياقية التاريخية، أي أنني معني بنوعين من المسائل المتعلقة بهؤلاء الكتاب.

الأول هو كم هي ملائمة الفروق التي يفترضونها كأجوبةٍ نظريةٍ عامة عن سؤال الفارق بين النصوص والصور؟ والثاني هو ما أنواع الضغط التاريخي التي سببت عملهم وأسبغت عليه صفة المرجع؟ وربما يكون مفيدًا أن أشير إلى أنني سوف أناقش هؤلاء الكتاب بالترتيب التاريخي المعكوس، بادئًا بالأحدث وصولًا إلى الأبعد. علاوة على أن لكل اثنين منهم علاقة تاريخية ونقدية. إن غودمان يقتبس بانتظامٍ من غومبرتش، مستحضرًا معرفته المتخصصة بالطابع الاصطلاحي للفنون التصويرية، ولكنه ينتقد أيضًا غومبرتش لأنه لم يتقدم بما يكفي نحو الاصطلاحية (conventionalism). وبالمثل، كان ليسنغ في كتابه لاوكون شديد التأثر بكتاب بيرك، مع أنه لا يذكر أبدًا بيرك في نصه، ويبدو (سوف أناقش ذلك) أنه أخفى ما يدين به لسلفه.

بقيت ملاحظتان أخيرتان: أولًا، سيجد القارئ أن نسبة المادة النقدية إلى التاريخية تتزايد ونحن نتحرك إلى الخلف من غودمان إلى بيرك. وحين نصل إلى بيرك، سوف أفترض أن نقدًا لمجازات التميز عنده يكاد لا يفي بالغرض. والسؤال الأولي مع بيرك سيكون كيف تكتسب تقسيماته للعلامات والأساليب الجمالية قوةً سياسيةً في تأملاته عن الثورة الفرنسية. وثانيًا، ربما يكون مفيدًا إذا قلت بكل بساطة إن هذه القراءات، من وجهة نظر النظرية النقدية البحت، تستخدم منظورًا هو الأقرب إلى منظور نلسون غودمان. ومن وجهة نظر المنهج التاريخي، ربما تكون أبعد ما يمكن عن غودمان، وذلك في محاولتها إثارة مسائل السلطة والقيمة في سياقاتٍ تاريخيةٍ معينة.

2

الرسوم والفقَر
نلسون غودمان ونَحْوُ الاختلاف

إن المناقشات الحديثة للعلاقة بين النصوص والصور كانت ميالة إلى اختزال هذه المسألة إلى مشكلة نحْو. والتمييزات التقليدية التي تعبر عنها مفاهيم مثل الزمان والمكان، الطبيعة والاصطلاح، قد حلت محلها في عمل المنظرين المُحْدثين تمييزات بين أنواع مختلفة من وظائف العلامات ومنظومات التواصل. ونحن الآن نتحدث عن الفرق بين الصور والنصوص بكلمات مثل التناظري والرقمي، الأيقوني والرمزي، المنطوق المفرد والمزدوج[64]. وهذه الاصطلاحات المستقاة من مجالات مثل تحليل الأنساق، والسيميائية، وعلم اللغة، تبدو واعدةً بفهمٍ جديدٍ أكثر علمية للحدود بين الرسم والشعر. إنها تمنح الأمل في تعريف أدق للاختلاف، والأمل في طريقة متسقة لمقارنة الفنون، ولا سيما في عمل البنيويين. وباختصار، تعِدُ النظرية الحديثة بشيء ما لطرفَي النزاع التقليدي الذي يتواجه فيه المقارنون الأذكياء بين الفنون والمميزون الحكماء بينها:

(64) من أجل نظْرة شاملة إلى هذه المتقابلات السيميائة انظر: Anthony Wilden, *System and Structure* (London: Tavistock, 1972) ولا سيما الفصل 7 حول التماثل والتواصل الرقمي المعنون: «Analog and Digital Communication».

تعِدُ الطرف الأول بمستوى عالٍ من العمومية، واحتمال التشاكلات البنيويّة الكبيرة بين الفنون، وتقدم للآخر علمَ تصنيفٍ صارمًا يتيح تفريقًا دقيقًا بين نماذج العلامة والأساليب الجمالية.

وفي الصفحات التالية أريد أن أطرح بعض الأسباب للاشتباه في أن النتائج الفعلية للنظرية الحديثة قد خيبت هذه الآمال إلى حد بعيد. وفي حين أنني لا أستطيع أن أقدم هنا أي شيءٍ يشبه تشريحًا كاملًا للنظرية الحديثة، فإني لآمل أن أبين أن السيميائية، الحقل الذي يدعي أنه «علم العلامات العام»، تواجه مصاعب خاصة عندما تحاول أن تصف طبيعة الصور والاختلاف بين النصوص والصور. ولسوف أشير إلى أن هذه المصاعب تشبه كثيرًا تلك التي أربكت التفسيرات التقليدية لهذه المشكلات. وسوف تكون وسيلتي في هذا التشريح نظرية نلسون غودمان في الرموز. هذا الفيلسوف الذي يرتبط عمله في أكثر الأحوال بالمحاولة الحديثة لإنشاء نحْوٍ عام لأنساق الرموز، ولكن أفكاره تنزع إلى تقويض هذا المشروع بالذات كما تصورته نظرياتٌ حديثة عديدة. إن غودمان يساعدنا في أن نرى لماذا كان «التقدم» المفترض للنظرية الحديثة في الرموز، خادعًا إلى حد بعيد، كما أنه قد يمنحنا طريقة لكي نفهم لماذا كان مؤثرًا إلى هذا الحد، ونوع الأسئلة التي يمكن أن تقودنا إلى طرحها نظريةٌ أكثر ملاءمة.

السيميائية ونظرية الرموز

إن علاقة غودمان بنظريات الرمزية الأخرى ليست واضحة كل الوضوح من أول نظرة، وذلك لأنه إلى حد ما أكثر اهتمامًا بخلق منظومته منه بتبيان اختلافاته عن الآخرين. وفي كتابه **لغات الفن** يقر

باطلاعه على «مساهمات فلاسفة من مثل بيرس Peirce، وكاسيرر Cassirer، وموريس Morris، ولانغر Langer في نظرية الرموز» ـ الجيلان الأول والثاني من السيميائية ونظرية الرموز الكانطية الجديدة، لكنه يرفض مهمة توضيح تعارضاته مع هؤلاء الكتاب على أساس أن هذه المهمة ستكون «مسألة تاريخية تمامًا» ستصرفه عن المشروع الأساسي، «نظرية عامة في الرموز»[65]. ومن السهل أن نرى لماذا افترق غودمان عن الكانطيين الجديدين، كاسيرر ولانغر، فمن بين جميع أصحاب نظريات الرموز، هما الوحيدان اللذان بقيا قريبين إلى التصور المثالي أو الماهوي للعلاقات بين مختلف نماذج الرموز. إن لانغر، مثلًا، تعبر في جوهر الأمر عن وسائط فنَّي الرسم والموسيقى باستخدام مصطلحات أوضاع الزمان والمكان الكانطية القبلية:

> لكل نوعٍ من أنواع الفن الرئيسة ظهوره الأولي الخاص الذي هو السمة الجوهرية لكل أعماله. ولهذه الفرضية نتيجتان بالنسبة إلى مناقشاتنا الحالية: فهي تعني أن التميزات الشائعة بين الأنواع الرئيسة ـ التميز بين الرسم والموسيقى، أو الشعر والموسيقى، أو النحت والرقص ـ ليست تقسيمات زائفة، مصطنعة، ناشئة عن شغف حديث في التصنيف، بل هي مؤسسة على وقائع تجريبية ومهمة. وتعني ثانيًا أنه لا توجد أعمال هجينة تنتسب إلى فن أكثر مما تنتسب إلى آخر[66].

---

(65) *Languages of Art* (Indianapolis: Hackett, 1976), pp. xi - xiii.
من الآن فصاعدًا سيشار إليه بالحرفين *LA*.

(66) «Deceptive Analogies, Specious and Real Relationships Among the Arts,» in: *Problems of Art* (New York: Scribner's, 1957), pp. 81 - 82.

ولعل العبارة التي تبرز في هذا المقطع بالنسبة إلى ملتزم كبير بالاصطلاحية (conventionalist) مثل غودمان، هي العبارة التي تساوي بين «التقسيمات المصطنعة» و«التقسيمات الزائفة» بين الفنون، وهذا يعني ضمنًا أن التميزات الاصطلاحية التي يعملها الإنسان هي زائفة من تلقاء ذاتها نظرًا إلى طابعها المصطنع. والمقابلة الضمنية بين هذه «التقسيمات الزائفة المصطنعة» والسمات «الجوهرية» القائمة على «وقائع تجريبية مهمة»، تدق جرس تحذير في عقل ملتزم بالاصطلاح، ولا بد أيضًا أن تنذر أي واحد يكره ما يصرف الانتباه عما يناقَش، وترسله للبحث عن أمثلة مضادة لتلك «الوقائع التجريبية» التي تقودنا إلى أمر لانغر البات: «لا يمكن أن توجد أعمال هجينة». وإن نظرة تجريبية عامة إلى الأعمال التي تحاول تطعيم العلامات اللفظية والتصويرية بعضها ببعض (الكتب المزودة بالصور، اللوحات القصصية، الأفلام، والمسرحيات) لا تقودنا رأسًا إلى الاستنتاج بأن مثل هذه الأعمال الهجينة متعذرة. وحتى منطق لانغر في الاختلافات «الجوهرية» بين الفنون، بعيدًا عما تقوله لنا الوقائع التجريبية، لا يقودنا إلى مثل هذا الاستنتاج. ومن السهل بالمثل أن يجادل المرء في أن هذه الاختلافات شرط لا غنى عنه للتهجين، ذلك أن «اجتياز» أشكال متباينة بغية تشكيل وحداتٍ جديدةٍ مركبةٍ لا معنى له من غير مجموعة اختلافات ينبغي التغلب عليها، سواء أكانت مصطنعةً أم طبيعية. وإن قول لانغر المشهور «إنه لا يوجد في الفن زيجات سعيدة، بل اغتصاب ناجح فقط» (86) يوضح تمامًا معنى العنف والانتهاك اللذين تربطهما باقتران الوسائط

الفنية، ويلمح (تلميحًا جليًّا إلى حد ما)، إلى أساسها الأيديولوجي في تقسيمات الجنوسة.

وإذا كان واضحًا لماذا يريد غودمان ـ أو أي إنسان تقريبًا ـ أن يقاوم الهوس بالوسائط الفنية الذي يجيء مع كانطية لانغر الجديدة، فما لديه من مسوغات للجدال مع السيميائيين ربما يكون أقل وضوحًا: لقد كان علم اللغة هو نموذج السيميائيين على الدوام، وهو حقل يبدو مناسبًا للاصطلاحي الذي هو اسماني (nominalist) أيضًا. إن عنوان كتاب غودمان المهم نفسه عن نظرية الرموز، **لغات الفن**، يشير إلى أن اللغة سوف تقدم لنا نموذجًا لكل أنساق الرمزية التي تشكل الفنون، بما فيها الأنساق التصويرية. ويزعم رولان بارت (Roland Barthes) أن هذا هو على وجه الضبط التوجه البارز للسيميائية كحقل من حقول المعرفة:

> مع أن السيميولوجيا (semiology) قد اشتغلت على مادة غير لغوية، فهي مطالبة، عاجلًا أو آجلًا، أن تعثر في طريقها على لغة (بالمعنى العادي للكلمة)، ليس كنموذج فقط، بل كمكون، أو محول، أو مدلول أيضًا... ويظهر أن تصور منظومة صور وأشياء يمكن أن توجد مدلولاتها مستقلة عن اللغة أمر متزايد الصعوبة: أن ندرك ما تدل عليه مادة هو تراجع إلى تفرد اللغة لا محالة، ليس هناك من معنى غير معين، وعالم المدلولات ليس إلا عالم اللغة[67].

---

(67) *Elements of Semiology*, translated by Annette Lavers and Colin Smith (1968; rpt., New York: Hill and Wang, 1977), pp. 10 - 11.

وبالطبع، فإن كثيرًا من السيميائيين لن يرتاحوا إلى هذا الضرب من الإمبريالية اللغوية[68]. وسوف يرغبون في مقاومة ادعاء بارت أن «علم اللغة ليس جزءًا من علم العلامات العام، بل جزءًا ذا امتياز، وأن السيميولوجيا هي التي تشكل جزءًا من علم اللغة»[69]، لصالح مقاربة تعترف بتميز نماذج أخرى من العلامات. وفي واقع الأمر، فإن نموذج العلامة الأصعب تمثلًا في السيميائية كان **الأيقونة**، النقيض التقليدي للعلامة اللفظية[70]. والفكرة السيميائية عن الأيقونة لها مطامح أكبر، على كل حال، من مجرد تقديم تعريف للصور أو الرسوم، فالأيقونة، كما يعرفها سي. أس. بيرس، هي أي علامة يمكن أن «تمثل الشيء بالتشابه في المقام الأول»[71]، وهو تعريف يتوسع ليضم كل شيء، من الرسوم التوضيحية إلى الخرائط، فالمعادلات الجبرية، ثم الاستعارات. إن عالم العلامات في نظر بيرس تصفه تمام الوصف

(68) يشير أمبرتو إيكو، مثلًا، إلى أنه «خلال الستينيات هيمن على السيميائية تعصب خطر لمركزية الفعل، ولم يمنح مقام «اللغة» وفقًا لذلك إلا الأنساق التي يحكمها لفظ مزدوج». انظر: (Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* [Bloomington, IN: Indiana University Press, 1976], p. 228).

(69) *Elements of Semiology*, p. 11.

(70) يُعد جوناثان كالر الأيقونة بوصفها «موضوعًا تعنَى به نظرية تمثيلٍ فلسفية أكثر مما تعنَى به سيميولوجيا ذات أساس لغوي». انظر: Jonathan Culler, *Stucturalist Poetics* [Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975], p. 17.

(71) «The Icon, Index, and Symbol,» in: *Collected Papers*, 8 vols., edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931- 58), 2.276, 2:157.

ثلاثة أشياء هي الأيقونة، والرمز، والإشـارة، أي علامات بالتماثل أو التشابه، وبالاصطلاح (الكلمات وعلامات أخرى اعتباطية)، وبالعلاقة «السببية» أو «الوجودية» (أثر يشير إلى سببه، إصبع مؤشرة).

ولقد أثبتت الأيقونة أن تعريفها صعب على السيميائية، ومرد ذلك إلى أن التشابه علاقة واسعة بحيث يكاد يكون استيعاب أي شيء فيها أمرًا ممكنًا. كل شيء في العالم مشابه لأي شيء آخر من بعض النواحي، إذا أنعمنا النظر بما يكفي. ولكن الأكثر أساسية من ذلك، كما يبرهن نلسون غودمان، هو أن التشابه ليس شرطًا لازمًا ولا كافيًا لأي نوعٍ من التمثيل، أكان تصويريًا أم أيقونيًا، أم غير ذلك:

> يشبه الشيء نفسَه إلى الدرجة القصوى ولكن نادرًا ما يمثل نفسه، فالتشابه انعكاسي، على خلاف التمثيل. والتشابه مرة أخرى، متسق خلافًا للتمثيل: إن B يشبه A بمقدار شبه A لـB، ولكن في حين أن لوحةً قد تمثل دوق ويلينغتون (Duke of Wellington)، فإن الدوق لا يمثل اللوحة. علاوة على ذلك، فإن زوجين من أشياء متشابهة جدًّا لا يمثل أحدهما الآخر في حالات كثيرة: ليست أيٌّ من سيارات خط التجميع رسمًا لأي من بقية السيارات، والإنسان ليس عادة تمثيلًا لإنسان آخر، حتى شقيقه التوأم. ومن الواضح أن التشابه مهما كانت درجته ليس شرطًا كافيًا للتمثيل... كما أن التشابه ليس «لازمًا» للإحالة، فأي شيء تقريبًا يمكن أن ينوب عن أي شيء آخر. إن رسمًا يمثل شيئًا -مثل مقطع يصفه- تحيل إليه، والأوجه من ذلك أن نقول: «**تدل عليه**». والدلالة هي لب التمثيل، وهي مستقلة عن التشابه (*LA*, 4).

والمخرج من هذه المشكلة هو أن نتبع اقتراح أمبرتو إيكو (Umberto Eco) بأن السيميائية تفكر في «التخلص من 'العلامات الأيقونية' تمامًا»:

> إن العلامات الأيقونية يحكمها الاصطلاح إلى حد ما، ولكنها في الوقت ذاته محرَّضة، بعضها يشير إلى قاعدة أسلوبية راسخة، في حين يظهر أن بعضها الآخر يقترح قاعدة جديدة... وعلى رغم أن تكوين الشبه تحكمه اصطلاحات نافذة، فإنه يبدو في حالات أخرى أوثق ارتباطًا بالآليات الأساسية للإدراك منه بعادات ثقافية محددة... وعند هذه النقطة لا يبدو ممكنًا إلا استنتاجٌ واحد ليس غير: «الأيقنة (iconism) ليست ظاهرةً مفردة»، ولا ظاهرةً سيميائية فريدة بالفعل. إنها مجموعة ظواهر محزومة معًا تحت اسم متعدد الاستعمالات (كما في العصور المظلمة حين كانت كلمة «وباء» تشمل، على الأرجح، عددًا من الأمراض المختلفة)... «**إنه مفهوم العلامة بالذات ما يتعذر الدفاع عنه**» ويجعل المفهوم المشتق، «العلامة الأيقونية»، مربكًا للغاية[72].

إن مشكلة مفهوم الأيقونة لا تكمن في أنه يشمل أنواعًا عديدة من الأشياء، بل إن الأمر الأهم هو أن مفهوم «العلامة» كله، المستقى من علم اللغة، يبدو غير ملائم للأيقونية عمومًا، وللرموز التصويرية خصوصًا. ومشروع الإمبريالية اللغوية يرتطم بالمفهوم ذاته الذي بدا

---

(72) Eco, *A Theory of Semiotics*, p. 216.

(التشديدات من إيكو).

أنه أبقاه طافيًا. ومن جديد يروغ منها الأمل في تمييز صارم بين الصور والنصوص، بين العلامات التصويرية والعلامات اللفظية.

أو يمكن المرء، على نحو أدق، أن يقول إن التمييزات القديمة نفسها، والتي حفز عدمُ ملاءمتها البحثَ عن «علم علامات عام»، تبرز فجأة على الرغم من الجهود الكبيرة للتخلص منها. إن التباينات ضمن مجال العلامات الأيقونية التي قادت إيكو إلى اعتبارها مجموعة متنافرة، هي على وجه الدقة تلك الأنواع من التقابلات التي أبرزت تقليديًّا الفارق بين النصوص والصور. ومع أن بعض الأيقونات «يحكمها الاصطلاح فهي في الوقت ذاته محرَّضة». وكلمة «محرَّضة» في هذا السياق تحتل مكانًا تشغله كلمات مثل «طبيعة» في التفسير التقليدي للفارق بين النص والصورة: للعلامات «المحرَّضة» ارتباط طبيعي ضروري بما تدل عليه، والعلامات «غير المحرَّضة» اعتباطية واصطلاحية. وملاحظة إيكو أن الأيقونات تبدو أحيانًا «أوثق ارتباطًا بالآليات الأساسية للإدراك منها بعادات ثقافية محددة»، هي بالمثل صياغة سيميائية لفكرة مؤداها أن (بعض) الصور هي «علامات طبيعية»، وهذه الصياغة تصل إلى تناقض في المصطلحات بالنسبة إلى منظومة تبدأ من مفهوم العلامة المؤسس على اللغة.

إن إخفاق السيميائية في تقديم وصف متماسك للصورة في علاقتها مع نماذج علامات أخرى، كان من الممكن التنبؤ به، على ما أظن، لو جرى الاعتراف مبكرًا باتجاهها إلى إعادة تقديم هذه التمييزات التقليدية في عبارات جديدة. كان من الممكن

أن يستوقفنا مثلًا أن الأيقونة والرمز والمؤشر عند بيرس تشبه كثيرًا مبادئ هيوم الثلاثة عن تداعي الأفكار- التشابه، والتجاور، والسبب والنتيجة:

> أعتقد أنه لن يُشك كثيرًا في أن هذه المبادئ تُساهم في ربط الأفكار. إن رسمًا ما يرشد أفكارنا إلى الأصل بالطبع. وذكْرُ أي شقة في المبنى يقود، بطبيعة الحال، إلى استعلامٍ أو حديث عن الشقق الأخرى، وإذا فكرنا في جرح قد نجد صعوبة في احتمال التمعن في الألم الذي يليه[73].

إن التشابه، والتجاور، والسببية تتحول في منظومة بيرس من آليات ذهنية إلى نماذج دلالة. ويحدث تحول مماثل في زعم رومان ياكوبسون (Roman Jakobson) أن عالَم اللغة المجازية مقسوم بين الاستعارة القائمة على التشابه، والكناية القائمة على التجاور. وتأكيد ياكوبسون أن التباين بين هاتين الصورتين البلاغيتين يمكن أن يمثله الاختلالُ الوظيفي الذهني المتباين في

(73) *An Enquiry Concerning Human Understanding*, chap. 3.

الحلقة الضعيفة في هذه المقارنة هي بين «التجاور» والرمز اللفظي. ربما يكون مفيدًا أن نفكر في التجاور، لا بمصطلحات هيوم المكانية، بل كأي نوع من الاقتران المألوف المعتاد للأشياء أو العلاقات في المكان أو الزمان. وإذًا فإن «الاصطلاح» كـ «اجتماع» أو التئام للأشياء في بنى ترابطية، هو بالأساس فعل تجاور يمكن أن يكون مجازيًا (اجتماع كلمات مترابطة في الكناية)، أو سيميائيًا (الربط التركيبي أو الدلالي للعلامات في أثناء التواصل) أو اجتماعيًا (التقاء تداعيات الأفكار الإنسانية). والجدير بالملاحظة هنا أن هيوم يعتبر جميع «مبادئ التداعي» مبادئ «طبيعية» للإنسان (أي «طبيعة ثانية»)، ولا يفرد التشابه بوصفه علاقة طبيعية متفردة.

مختلف أنواع الحُبْسة (aphasia)، يوضح الصلة بين الأوصاف اللغوية والنفسية[74].

ولو لم يُعلن هذا النوع من الوصف المعاد كتحررٍ من الميتافيزيقا نحو علمٍ جديد، لخلا من أي خطأ. وما يكتسب أهمية كبيرة هو ترجمة قوانين التداعي عند هيوم إلى نماذجَ علاماتٍ أو طرائقَ تشكيلٍ، فهي تساعدنا، من بين أشياء أخرى، في أن نرى إلى أي حد تخترق أفكار التوسط الرمزي غير المباشر الآليات الإدراكية للموروث التجريبي المفترض أنه «مباشر». وأكثر أمثلة هذا التوسط لفتًا للنظر هو، كما رأينا، مفهوم الصورة الذهنية أو الإدراكية («الأفكار» و«معطيات الحواس»)، والذي يبدو، من ناحية أولى، أنه يضمن مدخلًا صحيحًا إلى العالم، ومن ناحية أخرى، يُبعد العالم من خلال منظومة العلاقات الوسيطة إبعادًا لا يُحد ولا يُسترد. ويمكننا أن نرى هذا الرابط المزدوج أوضح ما نراه في محاولة السيميائيين أن يقدموا تفسيرًا لـ«العلامة الفوتوغرافية».

إن تفسير بيرس قد اقتدت به السيميائية المتأخرة في تعريف الصور الضوئية بأنها مركبة من علامة أيقونية وعلامة تأشيرية:

> الصور الضوئية، ولا سيما الفورية منها، ذات فائدة تعليمية كبيرة، لأننا نعرف أنها، من بعض النواحي، مثل الأشياء التي تمثلها تمامًا. ولكن هذا التشابه مرده إلى أن الصور الضوئية قد عُملت في

(74) «Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances,» in: Roman Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language* (The Hague: Mounton, 1956), pp. 55 - 82.

ظروف حُملت فيها ماديًا على مماثلة الطبيعة بالتفصيل. وبالتالي فهي تنتسب من تلك الناحية إلى الصنف الثاني من العلامات عن طريق الارتباط المادي(75).

تشغل الصور الضوئية في عالم العلامات المادية الموقع نفسه الذي يشغله «الانطباع» في عالم العلامات الذهنية، أو «الأفكار» في نظرية المعرفة التجريبية. وهذه المفاهيم ذات الأصل الواحد يحوم حولها غموض التلقائية (automatism) والضرورة الطبيعية ذاته، فللفكرة صلة مزدوجة بالشيء الذي تمثله: فهي علامة بالتشابه، ورسمٌ رسمَتْه التجربةُ الحسية في الذهن، وهي أيضًا علامة بالسببية، نتيجة الشيء الذي طبعها على الذهن.

إن هذه العلامات المزدوجةَ الصفةِ الطبيعية، أيقونية وتأشيرية، تعمل إذًا كقاعدة لكل تفكير وخطاب. ومن بين أشياء أخرى، تمثل مراجع للكلمات، وهي، خلافًا للصورة الذهنية، الفكرة- الانطباع، تدل على شيء (كما يعبر عن ذلك لوك) «ليس بأي ارتباطٍ طبيعي... بل بما تكلفته طوعًا، ووفقًا لذلك جُعلت هذه الكلمة علامة هذه الفكرة اعتباطيًا»(76). والأفكار بالمقابل، تطبعها التجربة والانعكاس بطبيعة الحال: هي علامات طبيعية تقف (مثاليًا) خلف العلامات الاعتباطية للغة. إن علاقة الكلمات والأفكار، والخطاب والتفكير، تدور على المحور ذاته الذي يربط، في السيميائية، الرمزَ بالأيقونة

---

(75) *Collected Papers*, 2.281, 2: 159.

(76) *An Essay Concerning Human Understanding*, bk. III, chap. 2,1.

التأشيرية، والشيفرة الاعتباطية بالشيفرة «الطبيعية»[77]. ولا عجب إذًا أن يجد رولان بارت نفسه يقول هذه الأشياء عن الصور الضوئية:

الصورة الضوئية (في حالتها المطابقة للأصل) تبدو، بفضل طبيعتها المشابهة تمامًا، وكأنها تؤلف رسالة من غير شيفرة. ومع ذلك يجب أن يتعرف التحليل البنيوي الاختلاف هنا، لأنه من بين أنواع الصور جميعًا الصورة الضوئية وحدها قادرة على نقل المعلومة (الحرفية) من دون أن تشكلها بالعلامات المتقطعة وقواعد التحويل. والصورة الضوئية التي هي رسالة بلا شيفرة لا بد أن تكون متعارضة مع الرسم الذي هو رسالة مشفرة حتى حين يدل على شيء[78].

إن هذا المقطع يبدو صحيحًا تمامًا كتعليق على أنثروبولوجيا الصور الضوئية، كملاحظة حول المكانة الثقافية المميزة لصنف معين من الصور. والصورة الضوئية، مثل فكرتها الأصلية، الانطباع الذهني، تتمتع بشيء من السحر في ثقافتنا يمكن أن يوصف بكلمات من مثل «مشابهة تمامًا» و«رسالة من دون شيفرة». وكما يزعم بارت، فإن الصورة الضوئية تبدو وكأنها تتضمن «عنصرًا أخلاقيًّا» من نوع مختلف عما في الرسوم واللوحات. وعلى كل حال، فإن ملاحظة

---

(77) للاطلاع على تاريخ هذا التمييز كما يجري في الغالب بين الرموز والمؤشرات انظر: Bernand Rollin, *Natural and Conventional Meaning* (The Hague, Mouton, 1976).

يناقش رولن (Rollin) أن التمييز هو تمييز لـ «الأصل» وليس لـ «النوع» (ص 95).

(78) «Rhetoric of the Image,» in: *Image-Music-Text*, translated by Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), p. 43.

بارت، كاستنباط لـ«علم علامات عام»، وكبرنامج بحثي يزعم أنه يخلف وراءه الميتافيزيقا و«التجريبية الساذجة»، تبدو مليئة بالنقاط غير الواضحة. وهي لا تخلف الميتافيزيقا والتجريبية وراءها، بل تعيد وصف مقولاتهما الأساسية باستخدام رطانة جديدة هي رطانة وظائف العلامات.

وحين أقول إن السيميائية «لا تفعل سوى إعادة وصف» البيانات التقليدية عن مواضيع العقل والمواضيع الجمالية باستخدام كلمات مستمدة في الغالب من نظرية اللغة، فأنا لا أقصد الإشارة إلى أن هذا الوصف المعاد مفتقر إلى القوة أو التأثير. وبما أني مؤمن بالاصطلاحية والاسمانية، فأنا أود، على العكس من ذلك، أن أقر بأن إعادة تسمية متسقة لحقل من حقول البحث هي في واقع الأمر تغير مهم في طبيعة ذلك الحقل. إن تغير المصطلحات يعكس تغيرات ذات شأن في فهم الثقافة إنتاجاتها الرمزية، ويحدث تغيرات في طريقة إنتاج تلك الرموز واستهلاكها. وكما تبين ويندي شتاينر (Wendy Steiner):

> لقد جعلت السيميائية تشابه الرسم والأدب مرة أخرى مجالًا للبحث مثيرًا للاهتمام، لأنه حتى التباينات التي تبرز مختلفة عن تلك التي فُهم أنها موجودةٌ من قبل. ويمكن أن نقول: إن نظرية العلامة قد غيرت قواعد اللعبة، وجعلتها بالتالي جديرة باللعب. لقد استجاب الفنانون في هذا القرن إلى هذا الحافز، وأحدثوا ترتيبات جديدة للظواهر لكي تُدْرَس من هذه الزاوية. وعلى سبيل المثال، يقتبس مؤلف الشعر المُدرَك بالحواس مجموعةً مدهشةً من

النظريات السيميائية، وهنالك شاعرٌ واحدٌ على الأقل، ماكس بنس (Max Bense)، هو نفسه سيميائي يؤلف قصائد مُدرَكة بالحواس في الغالب من أجل أن يحقق النظريات التي عرضها سابقًا[79].

والسيميائية المفهومة هكذا، كنوع من البلاغة الحداثية أو «التكعيبية»، كمجموعة مصطلحات للتأمل في الممارسات الرمزية، تسترعي اهتمامًا لا يستهان به. ومع ذلك، فهي «تخفق» في ادعائها أنها علم، وادعائها أنها لم تغير فقط قواعد اللعبة، بل لديها بيان نظري يشرح لماذا ينبغي أن تكون قواعدها هي قواعد اللعبة. وفي رأيي يمكن فهم السيميائية فهمًا أفضل إذا اتبعنا طريقة فهمنا بلاغةَ عصر النهضة بصفتها ميتالغة (meta-language) مزدهرة تولد شبكات لامتناهية من التميزات و«الوحدات» السيميائية. إن بلاغة عصر النهضة تظهر الميل نفسه تمامًا إلى تكثير أسماء مجازات الخطاب وصوره البلاغية والميل نفسه إلى تحويل هذه الصور وحدات. وهذه العملية يصفها جيرارد جينيت (Gerard Genette) هكذا:

> يمكن أن يستوعب المرء بكل سهولةٍ... طريقة البلاغة في إبداع الصور: فهي تؤكد «سمة» في النص ربما لا تكون فيه ـ الشاعر يصف (بدلًا من أن يعيّن بكلمة) والحوار متقطع (بدلًا من أن يكون مترابطًا) ثم إنها تثبّت هذه السمة بالتسمية ـ وما عاد النص وصفيًّا أو متقطعًا، بل «يتضمن» وصفًا أو تقطعًا. وهذه عادةٌ مدرسيةٌ قديمة: لا ينوّم الأفيون الإنسان، بل يمتلك القدرة على

(79) Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1982), p. 32.

التنويم. البلاغة «مولعة بالتسميات» التي هي أحد أشكال التوسع الذاتي والتبرير الذاتي: إنها تعمل عن طريق زيادة عدد الأشياء ضمن مدى الرؤية والفهم... وترقيات البلاغة اعتباطية، الأمر المهم أن تُرقّي وبالتالي أن تؤسس نظامًا للمكانة الأدبية[80].

ويمكن أن تُفهم السيميائية بالمثل كاستراتيجية تعزيز من أجل إعلاء مكانة جميع أنواع العلامات ونشاطات الاتصال. وليس مصادفة أن تحطم السيميائية محميات «الحرفة الأدبية» والنخبوية الجمالية. وأن تنتشر في حقول الثقافة الشعبية واللغة العادية، وفي مجالات الاتصال البيولوجي والميكانيكي. إن العلامات موجودة في كل مكان، ولا يوجد شيء ليس علامة بالقوة أو بالفعل. إن لقب «دلالة» التبجيلي يُمنح لكل شيء، من شيفرة الطريق العام إلى شيفرة المطبخ فالشيفرة الوراثية. وتغدو الطبيعة، والمجتمع، واللاوعي كلها «نصوصًا» مليئة بالعلامات والصور التي لا تُحيل إلا إلى نصوص أخرى.

وأود أن أشير إلى أن مثل هذا الوضع مناسب جدًّا للمؤمن بالاسمانية، ذلك الفيلسوف الذي يحاول أن يقاوم توالد الوحدات، ويعتقد علاوة على ذلك أن العوالم مصنوعة من الأسماء. وليس هذا بالوضع الذي يجعل التنظيم ممكنًا باحتكامات فجة إلى «الموضوعية» أو «عالم الواقع» كنوع من المعيار الذهبي للقياس مقابل تضخم العلامات[81]. وليس محتملًا أن نرجع إلى المقياس

---

(80) *Figures of Literary Discourse*, translated by Alan Sheridan (New York: Colombia University Press, 1982), p. 53

(81) للاطلاع على مثل هذا الاحتكام، انظر: Gerald Groff, *Literature Against Itself* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1979).

الذهبي للتفوق الجمالي، أو إلى قيم المذهب الإنساني الخالدة من أجل وضع معايير لتنظيم نمو العلامات غير المضبوط. ما نحتاج إليه هو نسبية شديدة صارمة تنظر إلى توالد العلامات، والنسَخ، والأنساق نظرَ المتشكك، وتعترف مع ذلك بأنها المواد التي علينا أن نعمل بها.

إن اسمانية نلسون غودمان (أو الاصطلاحية، أو النسبية، أو «اللاواقعية») تقدم ما يشبه نَصْل أوكام (Occam) الذي نحتاج إليه لكي نشذب غابة العلامات حتى نتمكن من رؤية نوع النبات الذي نتعامل معه. سأهتم أولًا بنظرية غودمان في الرموز، وعلى الأخص تفسيره للفارق بين الصورة والنصوص. واهتمامي ليس كبيرًا بما يقرره حول المشكلات المعرفية المرتبطة بنظرية العلامات، بل بتصنيفه العلامات، والطريقة التي يمهد بها سبيل الدراسة التاريخية للتفاعل بين النصية والصورة.

نَحْوُ الاختلاف عند غودمان

من السهل أن نحسب نلسون غودمان سيميائيًا أول وهلة، فهو مهتم بالمواضيع ذاتها. ودراسته لغات الفن لا تقف عند حدود الجمالي، بل تذهب إلى دراسة أشياء مثل الخرائط، والرسوم البيانية، والمجسمات، وأدوات القياس. إن اختياره «اللغة» كمصطلح عام يوحي بأنه يمارس الإمبريالية اللغوية نفسها كالسيميائيين، والحق هو أن دراسة غودمان الأخيرة تحمل عنوانًا ثانويًا هو السيميائية من وجهة نظر اسمانية[82]

(82) Jens Ihwe, Eric Vos, and Heleen Pott, «Worlds Made from Words: Semiotics from a Nominalistic Point of View,» monograph (University of Amsterdam, Department of General Literary Studies, 1982).

(*Semiotics from a Nominalistic Point of View*). ومن مسافة معينة، تظهر نسبية غودمان واصطلاحيته شبيهتين جدًّا بالنصية الشاملة (pantextualism) للسيميائية، طريقة في صنع العالم قائمة على اللغة.

إن وصف غودمان الشذوذ المركزي في السيميائية، مفهوم الأيقونة، يبدو أنه يؤكد ولاءه للنموذج اللغوي. ها هي ذي خلاصة مقالته المشهورة **حال العالم** (The Way the World Is)، وهي بيان يمكن أن يقدم لنا وصفًا حسنًا لسياق كثير من التقدم الفلسفي في الحقبة الحديثة:

> كانت التهمة المدمرة الموجهة إلى النظرية التصويرية للغة هي أن الوصف لا يمثل أو لا يعكس العالم كما هو. ولكننا لاحظنا منذ ذلك الوقت أن الصورة لا تفعل ذلك أيضًا. ولقد شرعتُ في إسقاط النظرية التصويرية للغة، وانتهيت باتخاذ النظرية اللغوية للصور. رفضت النظرية التصويرية للغة استنادًا إلى أن بنية الوصف لا تتوافق مع بنية العالم. غير أني استنتجت بعد ذلك أنه لا يوجد شيء من مثل بنية العالم لكي يتوافق أو لا يتوافق معه أي شيء. يمكنك أن تقول إن النظرية التصويرية للغة كاذبة وصادقة بقدر ما هي النظرية التصويرية للصور كذلك، أو أن ما هو زائف، إذا استخدمنا كلمات أخرى، ليس النظرية التصويرية للغة، بل مفهومًا معينًا مطلقًا يتعلق بالصور واللغة على السواء[83].

(83) *Problems and Projects* (New York: Bobbs-Merrill, 1972), pp. 31-32.

سهل أن نرى كيف أن هذا النوع من الكلام كان يمكن أن يساء تفسيره بوصفه نوعًا من «النسبية المطلقة». كيف يمكن أن تكون أي نسخةٍ من العالم صحيحة أو خاطئة إذا كان العالم الذي ينبغي أن يكون نسخة صحيحة عنه غير موجود؟ كما أنه يعرض الإشارة السيميائية الواعدة بـ«نظرية لغوية للصور» ستدمر خطوط الحدود بين النصوص والصور، ربما لكي يعيدها مثل السيميائيين، إلى مركزها السابق مقابل استثناءات معينة ذات امتياز، من مثل الصور الضوئية، أو صور أخرى، كما يقول إيكو، «أقوى ارتباطًا بالآليات الأساسية للإدراك منها بعادات ثقافية محددة»[84].

ومع هـذا، يبدو غـودمـان مـع تكشف لغات الفن أنـه قـد فاق السيميائيين في لعبتهم، و«الآليات الأساسية للإدراك» التي يبدو أنها تميز وتمنح بعض نماذج الصور فعالية معرفية (الصور الضوئية، والرسوم ذات المنظور، والتمثيلات الموهمة بالواقع) يتبين أنها مرتبطة بالعادة والاصطلاح مثل أي نص: فـ«الرسوم ذات المنظور»، كما يناقش غودمان، ينبغي أن تُقرأ مثل أي صور أخرى، ولا بد من اكتساب القدرة على القراءة (*LA*,14). وفي نظر غودمان، ليس للصورالضوئية أي مكانة خاصة كنسخ للتجربة البصرية أو كـ«رسائل غير مشفرة»: «الشبه الذي نفقده في الصورة الضوئية قد نجده في كاريكاتور» (*LA*,14). ومحك الدقة ليس أبدًا «عالم الواقع» فقط، بل تشكيلًا معياريًا ما للعالم. و«التمثيل الواقعي... لا يعتمد على المحاكاة أو الإيهام أو المعلومات، بل على ما يُطبع في الذهن» (*LA*,38). وكدليل على هذه الرؤية النسبية

(84) *Theory and Semiotics*, p. 216.

من الناحية الثقافية للصور الواقعية، يورد غودمان الملاحظة المعروفة للإثنوغرافيين، وهي أن الشعوب التي لم تشاهد صورًا ضوئية قط يجب أن تتعلم كيف ترى، أي كيف تقرأ ما هو مصور (*LA*,15n). و«الآليات الأساسية للإدراك» التي كثيرًا ما تُستحضر كأسس متجاوزة للثقافات من أجل فهم بعض أنواع الرسوم، تبدو أنها لا تؤدي دورًا في نظرية غودمان في الصورة على الإطلاق.

وباختصار، يظهر غودمان وكأنه مذنب بكل جريمة ممكنة ضد الحس المشترك، فهو ينكر وجود عالم لاختبار تمثيلاتنا وأوصافنا مقابلَه، وينكر أن الصور الضوئية والرسوم الواقعية تعتمد مكانتُها كتمثيلاتٍ على التشابه مع مظهر الأشياء، ويردّ كل الأشكال الرمزية، وربما جميع أفعال الإدراك أيضًا، إلى مدلولات أو تأويلات نسبية من الناحية الثقافية. ويبدو أن هذا الاختزال لكل الرموز إلى اصطلاحات مرجعية يزيل كل الاختلافات الجوهرية بين مختلف نماذج العلامة: «العلاقة بين الصورة وما تُمثل شُبهت بالعلاقة بين المحمول وما ينطبق عليه...» (*LA*,5). وفي عمل غودمان، يبدو أن العبارة المجازية «كما هو الرسم كذلك الشعر» نالت تمجيدها اللفظي. فالرسوم ينبغي أن تُقرأ كشيفرة اعتباطية، مثلها مثل الصور الضوئية. والنتيجة، كما يصفها غومبرتش، هي «اصطلاحية مغالية» من شأنها أن تلغي كل الحدود بين نماذج العلامة، وتقودنا إلى «تأكيد انعدام الاختلاف بين الرسوم والخرائط» فضلًا عن الصور والنصوص[85].

---

(85) «Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation,» in: *Image and Code*, edited by Wendy Steiner (Ann Arbor, MI: University of Michigan Studies in Humanities, no. 2, 1981), p. 14.

والحقيقة، على كل حال، هي أن اصطلاحية غودمان المغالية، مع أنها قد تخرق بعضًا من مبادئ الحس المشترك المتبقية في الذهن، فإنها تيسر لنا إدراكًا أكثر دقة وتميزًا للفروق النوعية بين نماذج العلامة من المقولات الميتافيزيقية للكانطيين الجدد، أو السيميائيين. ربما يُلام غودمان على إلحاق الضرر بـ«البلاغة التكعيبية» للنسبية السيميائية، ولكن ليس صعبًا أن نرى أنه تحت هذه البلاغة يقدم في الحقيقة مجموعةً بالغة الدقة من التميزات بين أشياء مثل الخرائط، والرسوم، والصور، والنصوص. وهذه التميزات، على خلاف الأنواع التي يقترحها غومبرتش والسيميائيون، لا تعتمد على احتكام إلى «"حصة" من الاصطلاح» ليتم تقاسمها مع حصة متناسبة من الطبيعة. فالاصطلاح، في نظر غودمان، يمتلك كل الحصص في مشروع الدلالة. ولذلك السبب بالذات، من الممكن أن يتضح لنا أي الاصطلاحات بالضبط يؤثر في مختلف الأشكال الرمزية من مثل النتائج المسجلة، والخطوط، والنصوص، والرسوم التوضيحية، والصور، وهذه الاختلافات لا يلزم إعرابُها بين التعارضات الثنائية المثقلة للطبيعة والاصطلاح، بل يمكن اشتقاقها من دراسة القواعد التي تحكم الاستخدام الفعلي للأشكال الرمزية[86].

ومع ذلك يجب الاعتراف بأن الاختلاف بين النصوص والصور، من بين جميع الاختلافات النوعية في نماذج العلامات المعرفة في

---

(86) إن أوضح إشارة إلى مقاومة غودمان للإغراءات الثنائية السيميائية هي معالجته المتوسعة للتدوين الموسيقي في كتاب لغات الفن. فبدلًا من تركيز كل شيء على الفرق بين الصور والنصوص، فإن نماذج العلامة عنده هي «النتيجة المسجلة، والخط، والرسم المجمل».

كتاب **لغات الفن**، هو الذي تتم مقاربته على نحو غير مباشر أكثر من غيره. يشير غودمان في آخر فصله الأول إلى أن هجومه على نظريات «النسخة» الخاصة بالتمثيل قد تضمن ما يمكن أن يكون استعارة مضللة:

> لقد أكدتُ خلال هذه الدراسة التشابه بين الوصف التصويري واللفظي، لأن ذلك يبدو لي مصححًا وموْحيًا... وما يغري هو أن ندعو طريقة للتصوير لغةً، ولكني أتوقف هنا دون ذلك. إن مسألة ما يميز الطريقة التمثيلية من الطريقة اللغوية تتطلب فحصًا دقيقًا. (*LA*, 41)

ولا يقدم غودمان جوابًا مباشرًا عن هذا السؤال إلا في الفصل الأخير من **لغات الفن**، بعد أن تابع ما دعاه «طريقًا غير محتمل» يشمل مناقشات التعبير والتمثيل، والأصالة والتزوير، ونظرية التدوين بالرموز:

> تختلف الأنساق غير اللغوية عن اللغات، والتصوير عن الوصف، والتمثيلي عن اللفظي، والرسم عن الشعر بسبب افتقار نظام الرموز إلى التمايز في المقام الأول ـ والحق بسبب الكثافة (وما ينشأ عن ذلك من غياب كلي للنطق الواضح). (*LA*, 226)

وقد يبدو أول وهلة أن غودمان لا يفعل إلا تكرير المقارنة التقليدية المثيرة للاستياء، التي تُعتبر الصورة أختًا مُفْقَرَة غير شقيقة للغة: وعبارتا «الافتقار إلى التمايز» و«غياب النطق الواضح» تستدعيان الزعم المألوف أن الصور لا تستطيع أن تنقل أو تعبر عن أفكار دقيقة. ولكن النظرة الأدق تكشف أن لدى غودمان مصطلحًا

وضعيًا مقابل هذه «الافتقارات» و«الغيابات»، وهو مفهوم «الكثافة» الذي هو عكس مصطلح «تمايز» في نظرية التدوين بالعلامات التي وضعها. والفارق بين الكثافة والتمايز يمكن أن يوضحه على أكمل وجه مثال غودمان للتباين بين ميزان حرارة مُدرج وآخر غير مدرج، ففي الميزان المدرج يُعطَى كل موقعٍ للزئبق فيه قراءة محددة: إما أن يكون الزئبق قد وصل إلى نقطة معينة على المقياس المدرج، وإما أن يُقرأ لأنه أقرب ما يكون إلى تلك النقطة. والموقع الذي يتوسط نقطتين على المقياس لا يُحسب رمزًا في النظام، فنلجأ نحن إلى تدوير ذلك إلى أقرب قراءة محددة. وفي الميزان غير المدرج، من جهة أخرى، فإن قراءةً وحيدة ومحددة غير ممكنة عند أي نقطةٍ على الميزان: كل شيء تقريبي ومتعلق بغيره. وكل نقطة على المقياس غير المدرج (من الواضح أن عددها غير محدود) تحسب رمزًا في النظام. وكل فارقٍ ضئيل في مستوى الزئبق يعد إشارةً مختلفة إلى الحرارة، ولكن أيًا من هذه الفوارق لا يمكن أن تُخصص له قراءةٌ وحيدة ومحددة، فالتمايز المحدد أو «النطق الواضح» بالقراءة الواحدة أمر غير ممكن.

كيف ينطبق هذا المثال البسيط على الاختلاف بين الصور والنصوص؟ الأمر بكل بساطةٍ هو أن رسمًا «يُقرأ» عادةً مثلما نقرأ ميزان الحرارة غير المدرج. إن كل إشارة، أو كل تعديل، أو كل انحناء أو تضخم في خط، وكل تعديل في النسيج أو اللون محمل بالممكن الدلالي. والحق هو أن الصورة عندما تُقارن بميزان حرارة غير مدرج أو برسم بياني، يمكن أن تعتبر «فائقة الكثافة»، أو ما يدعوه غودمان رمزًا «مفعمًا»، وذلك لأن عددًا أكبر نسبيًّا من خصائص الرمز

تؤخذ بالحسبان. نحن لا نرى عادة أي دلالة في عرض عمود الزئبق أو لونه، غير أن هذه السمات قد تشكل فارقًا في الرمز التخطيطي المفعم. الصورة كثيفة نحْويًا ودلاليًّا، وذلك لأن أيّ إشارة لا يمكن عزلها كسمة فريدة ومتميزة (مثل حرف من حروف الأبجدية)، ولا يمكن أن يخصص لها مرجع وحيد أو تكون «متوافقة» (compliant) وحيدة. إن معناها يعتمد أكثر ما يعتمد على علاقاتها مع كل الإشارات الأخرى في حقل كثيف متصل. إن بقعة لون معينة قد تُقرأ كأشد البقع إشراقًا على أنف الموناليزا، غير أن تلك البقعة تحقق دلالتها في نسق محدد للعلاقات التصويرية التي تنتسب إليها، وليس كسمة فريدة التميز من الممكن نقلها إلى قماش لوحة أخرى.

ورُبَّ منظومةٍ رمزية مميزة لا تتصف، في المقابل، بالكثافة والاتصال، بل تعمل بالفجوات والانقطاعات. والمثال المألوف على مثل هذه المنظومة هو الأبجدية التي تعمل (عملًا غير تام بعض الشيء) على افتراض أن كل حرف يمكن تمييزه عن كل حرف آخر (التمايز النحْوي)، ولكل حرف متوافقة فريدة ومناسبة له. يمكن أن يُكتب حرف a وحرف d كتابة تظهرهما غير متمايزين تقريبًا، ولكن عمل المنظومة يعتمد على إمكان تمايزهما، بصرف النظر عن تقلبات الكتابة. وتعتمد المنظومة أيضًا على قابلية نقلهما من سياق إلى آخر، لذلك فإن جميع كتابات حرف 'a' تُحسب الحرفَ نفسه بصرف النظر عن طبيعة كتابتها. وهناك أيضًا عددٌ محدودٌ من الحروف في المنظومة، والفجوات بينها فارغة، أي لا توجد حروف متوسطة بين 'a' و'd' لها وظيفة في المنظومة، في حين أن منظومة كثيفة تتكفل

بإدخال عدد غير محدود من الإشارات الجديدة الحافلة بالمعنى إلى الرمز. وبكلمات غودمان، فإن الرسم «متصل» اتصالًا نحْويًا ودلاليًا، في حين أن النص يستعمل مجموعة من الرموز غير المتصلة التي تشكلها فجوات بغير دلالة.

يسهب غودمان في التمييز بين الكثافة والتمايز مع عدد من التمييزات الفرعية، ولعل أهم هذه الفروق (والممكنة التضليل) هو المقابلة بين أنظمة تماثلية وأنظمة رقمية. إن ميزان الحرارة غير المدرج هو «مثال أولي واضح على ما يسمى الحاسوب التماثلي» (*LA*, 159). ومن ناحية أخرى، فإن أي أداة قياس تعلن قراءتها برقمٍ محددٍ فهي حاسوب رقمي. ويحذر غودمان، على كل حال، من استخدام هذه المصطلحات للانزلاق إلى التميز بين الرمز والأيقونة، وإلى مفهوم التمثيل بالتشابه:

> من الواضح أن النظام الرقمي لا علاقة خاصة له بالأرقام، ولا النظام التماثلي بالتشابه. إن حروف النظام الرقمي قد تكون كتاباتها أشياء وحوادث من أي نوع، ومتوافقات النظام التماثلي قد تكون نائية كما نشاء عن الحروف... إن نظامًا للرموز هو تماثلي إذا كان كثيفًا من الناحية النحْوية، وإن نسقًا هو تماثلي إذا كان كثيفًا من الناحية النحْوية والدلالية، وبالتالي فإن الأنظمة التماثلية هي بالتالي غير متمايزة نحْويًا ودلاليًا إلى حد كبير. (*LA*, 160)

وفارق آخر وثيق الارتباط بالكثافة والتمايز هو بين ما يدعوه غودمان رموزًا «أوتوغرافية» (autographic) و«ألوغرافية» (allographic) ـ أعمال تكون أصالة عملها وتاريخ إنتاجها قضيةً أو لا

تكون. إن الرسوم والنقوش أعمال أوتوغرافية: ثمة فارق بين أن نحصل على أصل أو نسخة، على لوحة حقيقية أو مزيفة من لوحات رمبرانت (Rembrandt). ومن ناحية أخرى، فإن اعتباراتٍ من هذا النوع لا تدخل في النص بالطريقة نفسها. فأن نتحدث عن تزوير مسرحية الملك لير (*King Lear*) سيبدو مستغربًا، ولكن إذا حاول أحدهم تزوير طبعتها المتوسطة القطع (quarto)، فعلى المرء أن يولي اهتمامًا دقيقًا لاعتبارات الكثافة في كتابة النص. إن كل اختلاف له أثر كبير.

يمكن أخذ العبارة الأخيرة كخلاصة لمقاربة غودمان لنظرية الرموز، فهو يصر على أننا نقارب أي نسقٍ من أنساق الرموز بالسؤال عن التأثير الذي تحدثه اختلافاته التكوينية، وأظن أنه سوف يوافق على مسلمة الاستهلال عند السيميائيين واللغويين، وهي أن كل رمزٍ يأخذ معناه ضمن منظومة اختلافات. ولكنه لم يبدأ بالافتراض أننا نعرف الاختلاف بين نماذج الرموز المتنوعة كنتيجة لمعرفة سابقة بالبنية الداخلية الأساسية لواسطتيْها، العقل أو العالم. إن الفروق بين نماذج العلامة هي مسائل استعمال، وعادة، واصطلاح. والحد بين النصوص والصور، والرسوم والفِقَر لا يرسمه فاصل ميتافيزيقي، بل تاريخ الفروق العملية في استعمال شتى أصناف الإشارات الرمزية. والاختلافات التي تنشئ المعنى داخل نسق الرموز يمليها الاستعمال أيضًا، نحن لا نحتاج إلى السؤال عن «الرسالة» التي تمْليها الواسطة بفضل ميزتها الجوهرية، بل عن نوع السمات الوظيفية التي تستعملها في سياق معين.

تتيح لنا منظومة غودمان أن ننظر إلى الفروق بين نماذج العلامة من دون اعتبارها ماديةً، وذلك باستخدام مصطلحات مثل «طبيعة»

و«اصطلاح»، وهي مصطلحات لا بد أن تعني مقارنة أيديولوجية مثيرة للاستياء، مع أنها تزعم بأنها ليست أكثر من أوصاف محايدة[87]. فالفارق بين سجل اهتزازات زلزال وخطٍ يرسم جبل فوجي (Fuji)، ليس في أن الأول أكثر من الأخير اتفاقًا «مع ما اصطلح عليه»، وليس في أن الأول مرجعه حركي والأخير مرجعه بصري. الفارق هو بين نوعين من الاصطلاح، هو مسألةُ وظيفةٍ نحْوية ودلالية متباينة. الرسم البياني كثيف، ولكنه تماثلي إلى حد ما، ورقمي إلى حد ما، والرسم رمز تماثلي كثيف ومفعم. وكل اختلاف في ثخانة الخطوط، وكل تغير في اللون أو النسيج، له تأثير مهم في قراءة الرسم. وفي حين أن الرسم البياني ليس متمايزًا تمامًا، فإنه عرضةٌ للتقييد و«الفجوات» أكثر من الرسم المجمل، فالفروق في لون الحبر وثخانة الخط ودرجة لون الورقة أو نسيجها لا تُعد فروقًا في المعنى، فما يهم هو موقع الأشياء المتناظرة.

وباستخدام مصطلحات غودمان، نستطيع أن نميز نماذج العلامة تميزًا لا يمكن تحقيقه بالتعارضات الماهوية القائمة في الطبيعة المفترضة للوسائط المختلفة، كما أن مصطلحاته تفيد في تحييد مفردات نماذج العلامة، وبالتالي التخلص من المطالبات الملازمة بالتفوق المعرفي أوالأيديولوجي التي تظهر غالبًا في التمايزات بين الأنساق الرمزية. نحن لا يغرينا أن نؤسس نظرية في الإدراك على الفعالية المعرفية لنسقٍ رمزي «كثيف»، هذا النوع من الحركة

(87) للاطلاع على مناقشة مفصلة حول هذه النقطة، انظر الفصل الثالث الذي يتناول استخدام غومبرتش للطبيعة والاصطلاح.

التأسيسية، المألوف جدًّا في احتكام التجريبين إلى «معطيات الحواس» و«الانطباعات». ونحن نعرف منذ البداية في الحقيقة أن مثل هذا النسق له فوائده (تمييز وحساسية غير محدودين) ومضاره (لا يعطينا جوابًا وحيدًا ومحددًا)، كما أننا نعرف أيضًا أنه من غير المحتمل أن يوجد في أي حالة خالصة. ليس في عبارات غودمان وصف لما يستطيع الفنانون أن يفعلوه وما لا يستطيعون. والأعمال الهجينة ليست فقط ممكنة، بل هي قابلة للوصف في نسقه بكل وضوح. وسواء أكان النص قصيدةً مُدرَكة بالحواس، أم مخطوطًا مزخرفًا، أم صفحةً من رواية، فإن من الممكن تفسيره أو تفحصه كنسقٍ تماثلي كثيف، ومن الممكن الإشارة إلى النتائج من غير أن نقلق من أن ينتهك هذا قانونًا للطبيعة[88]. المسألة الوحيدة هي النتائج، وهل هي مثيرة للاهتمام أم لا. وبما أن حدود الاختلاف محمية، فإن «قدرًا من الألفة لا يحول الفِقرة إلى رسم، ولا درجة من الجدة تجعل الرسم فِقْرة» (*LA*,231). وفي الوقت ذاته فإن احتمال التغير التجريبي أو الروتيني في الاهتمام والاستعمال مأخوذ بالاعتبار: «قد يكون رسم في هذا النسق وصفًا في نسق آخر» (*LA*, 226). من الممكن تحويل فقرة عن وجهها و«قراءتها» كأفق مدينة، ومن الممكن أن يُملأ رسم بالرموز الأبجدية، وتشكيله ليُقرأ من اليسار إلى اليمين في سلسلة متواليات من الأعلى إلى الأدنى. والإشارات أو النقوش الخاصة لا تملي، بفضل بنيتها الداخلية أو ماهيتها الطبيعية، طريقةَ

---

(88) إن «الكثافة» النصية، علاوة على ذلك، ليست محدودة بالسمات «الحرفية» للكتابة المادية، فأصوات الكلمات، ومعانيها الضمنية، وجذورها، وتواريخها، كل ذلك يمكن أن يعد سماتٍ في القراءة التي ترى أهمية كبيرة في كل اختلاف.

قراءتها. ما يحدد أسلوب القراءة هو نسق الرموز الذي يتفق أن يكون ساري المفعول، وهذا هو على نحو منتظم مسألة عادة، واصطلاح، وشرط تأليفي ـ وبالتالي فهو مسألة اختيار، وضرورة، ومصلحة.

الشيء اللافت في تفسير غودمان الرمزية، هو أنه قادر على شرح سبب انتظام الأشياء هكذا، وأنواع القواعد التي تتبعها، وفي الوقت ذاته يترك متسعًا كبيرًا للتجديد، والاختيار، والتغيرات غير المسبوقة في إنتاج الأشكال الرمزية أو في استهلاكها. إن غودمان يحقق هذه الحيادية والعمومية الأولمبيتين مقابل كلفة عالية، فهو يتحاشى عمدًا «مسائل القيمة ولا يعرض مبادئ للنقد» (*LA*, xi)[89]. وهو لا يعلن أي اهتمام بتاريخ أي من الفنون، ولا حتى بالبحث الفلسفي الذي يتابعه. وقلما يقول شيئًا عن بعض الموضوعات التي حظيت

---

(89) Goodman, *Languages of Art*, p. xi.

انظر أيضًا: Nelson Goodman, *Ways of The Worldmaking* (Indianapolis: Hackett, 1978), pp. 138-140.

حيث يشير غودمان إلى أن «الصحة» الجمالية هي مسألة توافق ـ توافق بين النُسَخ، والعوالم، والممارسات، والانسجام مع النصوص«الموثوقة» في ما يتعلق بالصحة. إن قيم غودمان الجمالية هي قيم شكلانية ووظائفية قائمة على «التوافق» كمسألة منفعة وانسجام. لذلك، فالتجديدات «الجيدة»، أو «القيمة» أو «الصحيحة» في الفن ليست مجرد إخلالات بمعايير التوافق السابقة، بل هي صياغات متماسكة لمعايير جديدة: «إن تصميمًا للفنان موندريان (Mondrian) صحيح إذا كان يقبل التحول إلى نسق فعال في رؤية عالم. عندما رسم ديغا (Degas) امرأة قرب حافة اللوحة تنظر إلى خارجها، تحدى المقاييس التقليدية للتكوين، ولكنه قدم بالمَثَل طريقة جديدة للرؤية، لتنظيم التجربة». إذًا ما يمكن أن تستبعده شكلانية غودمان هو عمل فني اعتُبرت قيمته كامنة في إخفاقه في إبراز عالم متماسك، ورفضه الالتزام بأي معايير للتوافق.

بالتقدير مع الزمن من مثل الرقابة، ووظائف الفن الأخلاقية والتعليمية، وقضايا السياسة والأيديولوجيا التي تدخل لا محالة في إبداع الفن والاستفادة منه. والأهم من ذلك هو أنه لا يتساءل عن تاريخية مفهوم الفن ذاته، ويبدو أنه يعتمد في مواصلة البحث على افتراضٍ مؤداه أن الفن مقولة شاملة يمكن أن توصف من منظور تحليلي محايد[90]. إن هذه التحديدات الصارمة تعرض غودمان لأنواع معينة من الاعتراضات المتوقعة. وأحدها هو أن موقفه «المتجاوز للأيديولوجيا» هو مثال على خداع النفس البورجوازي، وأن نظرية في الفن جديرة بالاسم لا يمكن أن تتقدم من غير اصطفاف صريح أو ضمني. لذلك يمكن استبعاد عمل غودمان من الوجهة التاريخية بوصفه نتاجًا يمثل نوعًا معينًا من الذهنية الحديثة، الموقف ذاته الذي قدم أشياء من مثل الفلسفة التحليلية، والعلم الاجتماعي «الخالي من القيمة».

ولا يوجد، بمعنى ما أي رد على هذا النوع من النقد، وأنا لست متأكدًا من أن هذا الأمر سبب كافٍ للاستياء من منظومة غودمان. لا شك في أن غودمان غير مهتم بالسياسة بالكلية، وإذا كان عنده أي تفضيلات جمالية أو منهاج أخلاقي، فهي غير معروضة في كتاب **لغات**

(90) إن اقتراح غودمان أن نحل محل سؤال «ما الفن؟» السؤال «متى يكون الفن؟» في **طرائق صنع العالم**، ص 57–70، يدل على انفتاح مقولاته على التطبيق التاريخي. ومع ذلك، حين يتابع غودمان هذا السؤال بحثًا عن «أعراض الجمالي»، يتبين أن الأعراض تشبه كثيرًا مبادئ الشكلانية الحديثة: الكثافة، والامتلاء، والثراء التعبيري أو التمثيلي، والإحالة المتعددة أو المعقدة (انظر ص 123 ـ 124). وإن تطبيقًا تاريخيًا لمصطلحات غودمان، ينبغي أن يبدأ إذًا بالسؤال إن كان هناك ممارسات داخل تراث الفنون الغربي الحديث أو خارجه يخل كثيرًا بهذه الأعراض.

الفن. إن أيديولوجيا غودمان تقارب أكثر ما تقارب التعددية الليبرالية، تسامح متسق مع نُسَخ ونظريات وأنساق متنوعة ومتنافسة، ولكن مع تحديدات معينة لهذا التسامح. إن غودمان لا يتحمل أتباع أفلاطون في الفلسفة، وأصحاب المذاهب المطلقة في الحياة (الراجح هو أن اتهامه بالتدليس الأيديولوجي من موقع «الموضوعية» الماركسية، لم يكن ليحرك فيه شيئًا). ثمة قسوة متزمتة في انتقاداته الشديدة للصوفية، وفضحه المتواصل لنظريتين في الفن هما الداعية إلى الصفاء اللغوي و«الساعية إلى الإبهار». إن قيَمه العظيمة هي الدقة، والبساطة، والوضوح، والرحابة، والاستقامة. وعلى الرغم من النسبية كلها، فإن عمل غودمان قد تكرس لمشكلة التميز بين نسخة صحيحة وأخرى باطلة. ربما يوجد كثير من التفسيرات الصحيحة للعالم، في نظره، بيد أنه يوجد بلا ريب عدد أكبر من التفسيرات الزائفة أيضًا.

لعل رفض غودمان للنظر في القضايا الأيديولوجية قد حجب عنه في موضع وحيد، كما يمكن أن نتصور، قضايا بالغة الأهمية بالنسبة إلى نظريته، وهو في معالجته للواقعية. فهو ينهي مشكلة التمثيل الواقعي من خلال معالجتها بوصفها مسألةَ عادةٍ وغرسٍ في الأذهان أكثر منها مسألةَ إيهامٍ بالواقع، أو معلوماتٍ، أو تشابه.

> الواقعية نسبية، يحددها نسق معيار التمثيل لثقافة معينة، أو شخص معين في وقت معين. وسواء أكانت الأنساق جديدة أم قديمة أم دخيلة، فهي تُعتبر متكلفة أو مفتقرة إلى البراعة، فالطريقة المباشرة لتمثيل أحد الأشياء بالنسبة إلى رجل مصري من السلالة الخامسة ليست هي ذاتها بالنسبة إلى رجل ياباني في القرن الثامن عشر،

وليست أي منهما هي ذاتها بالنسبة إلى رجل إنكليزي في مطلع القرن العشرين... نحن نعتقد عادةً أن اللوحات دقيقة أو واقعية إذا كانت تماثل أسلوب التمثيل التقليدي في أوروبا. (*LA*,37)

المشكلة مع هذه المساواة بين الواقعية، والمألوف، والتقليدي، و«القياسي» هي أنها تخفق في أن تأخذ بالحسبان السؤال السابق عن القيم التي يمكن أن تضمن القياسي. من الممكن تمامًا أن تصبح بعض أساليب التصوير مألوفة، وقياسية، واعتيادية، من غير أن تدعي الحق «بالواقعية». إن الطريقة القياسية في تمثيل الربة دورغا (Durga) في طقوس أهل البنغال هي قِدْرٌ مصنوعة من الصلصال، وهذه القِدْر تُعد «أيقونة» الربة، رمزًا يحتوي الحقيقة الجوهرية التي ترمز إليها[91]. وعلى الرغم من ذلك فإن طريقة تصوير دورغا المألوفة، والمعتادة، والقياسية لا تعتبر «واقعية» في أي شيء يماثل ما نعتبره رسومًا واقعية في الثقافة الغربية[92].

(91) أدين بهذا المثال لرالف نيكولاس (Ralph Nicholas) في قسم الأنثروبولوجيا، جامعة شيكاغو.

(92) في حديث مع غودمان حول هذه النقطة أشار إلى أن أشياء طقسية من مثل قدْر الصلصال التي ترمز إلى الربة دورغا، قد لا تكون تمثيلاتٍ بالمعنى الذي قصده، أي سماتٍ في نسق رمزي كثيف أو مفعم. ومع أنه صحيح أن مثل هذا الموضوع الطقسي ليس له ذلك النوع من الكثافة والامتلاء البصريين اللذين نربطهما بالتمثيل التصويري الغربي، فإن فيه ميزات أخرى تبدو مسؤولة عن معايير التمثيل بالمعنى الخاص الذي قصده غودمان. القدْر هي رمز يدوي الصنع، وذلك في كون تاريخ إنتاجها وتحضيرها للاستعمال حاسمًا، فهي، بوصفها «وعاء» بالمعنى الحرفي والمجازي، لها مظاهر متشابهة، والأهم من ذلك، هو أن استعمالها يستلزم نسقًا تكتسب فيه ميزات كثيرة جدًا لها أهمية نحوية ودلالية، وبالتالي توافق شيئًا مثل شرطَي الكثافة والامتلاء، ولكن ليس بالمعنى البصري أو التصويري بالتأكيد.

لا يمكن ببساطة مساواة الواقعية بالمعيار المألوف للتصوير، بل يجب أن تُفهم كمشروع خاص ضمن تراث التمثيل، مشروع ذي روابط أيديولوجية مع بعض أساليب التمثيل الأدبية والتاريخية والعلمية. إن قدرًا من الألفة لن يجعل التكعيبية أو السريالية «تظهر» واقعية، أو «تُعد كذلك» (وهو الأمر الأهم)، لأن القيم التي يدعمها عمل هذه الحركات متعارضة مع قيم الواقعية[93].

إن رفض غودمان أن يتعامل مع قيمٍ من هذا النوع قد يضعف قدرته على التفكير الواضح، ولكنه لا يفضي في اعتقادي إلى أي

---

(93) لقد هذب غودمان تفسيره للواقعية في مقال: Nelson Goodman, «Realism, Relativism, Reality,» *New Literary History*, vol. 14, no. 2 (Winter, 1983), pp. 269- 272.

من غير تغيير في الأصول، فهو يميز ثلاثة أصناف من الواقعية: (1) الواقعية التي «تعتمد على الألفة... أسلوب التمثيل المعتاد والقياسي»، (2) الواقعية التي تحقق «ما يرقى إلى الكشف»، كما في ابتكار المنظور وإعادة اكتشاف «رسامي القرن التاسع عشر للطريقة الشرقية»، (3) «تصوير الكائنات الواقعية في مقابل الكائنات الخيالية»، مع فهم كلمة «واقعي» لا كموجود تاريخيًا، بل كنموذج لكيان قصصي (شخصية هاري أنغستروم Harry Angstrom الروائية مقارنة بشخصية [الأرنب] مارش هير March Hare المتخيلة). وأمر ممتع أن نشير إلى أن مثال غودمان الأول عن «واقعية الكشف» (ابتكار المنظور) تماثل مع الأمثلة الأساسية عن الواقعية المألوفة أو القياسية. واعتراضي الوحيد هنا هو أن بعض الكشوف (المنظور مثلًا) لها مكانة خاصة في هذه الثقافة أو تلك لا يمكن توضيحها فقط بالقول إن «العادة تبعث على الملل» (ص 269)، وتفضي بنا إلى البحث عن أساليب «جديدة وقوية» للتمثيل. والسؤال لماذا العادة تبعث على الملل، ولماذا يكتسب الأسلوب الجديد الكشفي على وجه السرعة مكانة عابرة للتاريخ والثقافات لا تمكن الإجابة عنه باستخدام مصطلحات الألفة أو الجدة، بل يجب تبني مسألة القيمة، والمصلحة، والسلطة.

اعتراضاتٍ جديةٍ ومؤذيةٍ على منظومته. إن القيمة العظيمة للتحديد الذاتي الصارم عند غودمان، رفضِه زج مسائل الأيديولوجيا في مناقشاته للرموز، هي أن هذه الحيادية بالذات تقدم، وهذه مفارقة، أساسًا لتقدير أكثر دقة للاتهامات الأيديولوجية التي يتضمنها عمل كتاب آخرين عن نظرية الرموز. إن مقاربة غودمان الوظيفية اللاتاريخية لنماذج العلامة تمهد الأرض لفهم تاريخي حقيقي للرموز، وذلك باستجلاء أنواع من العادات والخيارات المشاركة في إنشاء اصطلاحات معينة. وهو يجعل من الممكن، مثلًا، أن نسأل عن القيم والمصالح التي تخدمها مجازات الاختلاف التقليدية بين الفنون، ولا سيما الشعر وفن الرسم. وفي حين أنه من المحتم بلا شك أن يبطُل عملُه، ويصبح جزءًا من تاريخ الفلسفة الذي يرفض التفكير فيه، وفي حين أن برنامجه المتميز للقيم والمصالح قد يبدو ذات يوم أقل إثارةً للاهتمام كلما ازداد وضوحًا، فإن عمله هذا يقدم في أثناء ذلك نقطة انطلاق لبحث تاريخي في مسألة الاختلاف بين النص والصورة، وهو بحث يطرح جميع مسائل الاهتمام الإنساني التي يختار غودمان أن يرجئها.

لا ينجح غودمان كل النجاح في إخفاء إدراكه للقيم المرتبطة بموقفه، ففي ملاحظاته المختصرة المتعلقة بالاختلاف بين الصورة والنص، يشير إلى أن حياديته قد لا تكون محايدة إلى هذا الحد على الرغم من كل شيء:

> هذا كله يفضي إلى هرطقة مكشوفة، فالأوصاف متمايزة عن أعمال التصوير لا من خلال كونها أكثر اعتباطًا، بل من خلال

انتسابها إلى أنظمة ملفوظة بدلًا من انتسابها إلى أنظمة كثيفة. والكلمات اصطلاحية أكثر من الصور إذا فُسرت الاصطلاحية من ناحية التمايز لا من ناحية التكلف. لا شيء هنا يعتمد على بنية الرمز الداخلية، لأن ما يصفُ في بعض الأنساق قد يصور في أنساق أخرى. إن التشابه يختفي كمعيار للتمثيل، كما يختفي التشاكل البنيوي كحاجة للغات تدوينية أو أي لغات أخرى. والفرق الذي يتم التركيز عليه في الغالب بين العلامة الأيقونية وغيرها من العلامات يصبح عابرًا وغير ذي قيمة، وهكذا تولد الهرطقة حركة تحطيم للأيقونات. ومع هذا، فإن إصلاحًا على هذه الدرجة من العنف كان أمرًا لازمًا. (*LA*, 230-231)

نحن نحتاج إلى أن نسأل أنفسنا عما تفعله كلمات من مثل «هرطقة» و«تحطيم أيقونات» و«إصلاح» في هذا السياق. ولعل حيادية غودمان ليست خارقة للعادة رغم كل شيء، وربما لا يكون مذهبه التطهري (puritanism) نقيًا إلى هذا الحد، إلا أن لها بعض الصلات البعيدة بذلك النوع من التطهرية الذي ربط الإصلاح السياسي بالقضاء على بعض أنواع الصور والمفاهيم المتعلقة بها. وحتى يكون لتحطيم الأيقونات معنى في نظر غودمان، نحتاج إذًا إلى النظر في طبيعة الوثنية التي استثارتها، وهذا بحث يفضي بنا على الفور إلى إي. إيتش. غومبرتش.

3

الطبيعة والاصطلاح
أوهام غومبرتش

أعتقد أن سلطة فن الرسم على الناس أعظم من سلطة الشعر، وهذا الرأي أبنيه على سببين. الأول هو أن الرسم يؤثر فينا من خلال حاسة البصر. والثاني هو أن الرسم لا يستعمل علامات مصطنعة، كما يفعل الشعر، بل علامات طبيعية، وبهذه العلامات الطبيعية إنما يصنع فن الرسم أعماله المحاكية.

(Abbé Dubos, *Critical Reflections on Poetry and Painting*, 1719)

إن أقدم مجاز للاختلاف بين الصور والكلمات وأقواها تأثيرًا هو بلا شك التمييز بين العلامات «الطبيعية» و«المصطلح عليها». ويُنسب إلى أفلاطون أنه أول من نسق هذا التمييز في محاورة **كراتيلوس** (*Cratylus*)، ولكن يبدو أن الملاحظة العادية الشائعة هي أنه لا يوجد مسوغ للافتراض بأن ذلك قد ابتدأ معه، فعلى العكس من ذلك، إذا كان التمييز بين الطبيعة والاصطلاح، كما يزعم القائلون به، ليس إلا طريقة صحيحة ولا غنى عنها من أجل تحديد الاختلاف بين النصوص والصور، أي إذا كان ما علينا القيام به تمييزًا «طبيعيًّا»، فمن الصعب إذًا أن نفهم كيف استطاع البشر أن يستغنوا عنه في الماضي. من الصعب أن يكون اختراعًا تاريخيًّا، أو تدخلًا في التاريخ، ولكن

لا بد أنه يشبه أكثر ما يشبه لحظة تأسيسية لكل ما نفهمه من خلال الطبيعة البشرية، فأن نكون بشرًا في أي حال معناه أن ندرك اختلافنا عن سائر الخلق، أن ندرك أنفسنا كمخلوقات حية في الزمن، نصنع الأدوات والرموز، ونشكل لأنفسنا بيئة «غير طبيعية»، أي اصطلاحية، ثقافية، مصطنعة. وبمقدار ما يكون الفارق بين الكلمات والصور مسألةَ طبيعة مقابل اصطلاح، فهو ينزع إذًا إلى تقديم نفسه بوصفه أوليًا، وقديمًا، وأصليًا. يمكن أن يُخلق الإنسان «على صورة » الله، غير أن القدرة الإنسانية المتميزة ليست إنتاجَ الصور ولا إدراكَها، وهما قدرتان يبدو أن الإنسان يشارك فيهما الحيوان، فأن تكون إنسانًا معناه أن توهب القدرة على الكلام، وهي القدرة التي ترفعنا عن حالة الطبيعة، وتجعل الثقافة والمجتمع والتاريخ أشياء ممكنة.

إن التميز بين الطبيعة والاصطلاح ينطبق بالطبع على أشياء عديدة أخرى إلى جانب نماذج العلامة، وعلى علامات أخرى إلى جانب الكلمات والصور. حاول بعض النقاد أن يثبتوا أن العلامات الموسيقية «طبيعية» أيضًا بالمقارنة مع العلامات المصطلح عليها للغة[94]. ويلعب التميز دورًا مهمًا في علم الأخلاق ونظرية المعرفة،

---

(94) انظر: James Harris, «A Discourse on Music, Painting and Poetry,» in: *Three Treatises* (London, 1744), 58n:

«إن شكلًا مرسومًا، أو تأليفًا من الأصوات الموسيقية، لهما دومًا علاقة طبيعية مع ما يقصد منهما أن يكونا شبهًا له. أما الكلمات في الوصف، فمن النادر أن يكون لها مثل هذه العلاقة الطبيعية مع الأفكار التي تشكل تلك الكلمات رموزًا لها. لذلك لا أحد يفهم الوصف إلا أولئك الذين يتكلمون اللغة. وعلى العكس، فإن المحاكاة الموسيقية والتصويرية يمكن أن يفهمها جميع الناس».

حيث تكون القضية هي أن الخير والحق هما إما أمران من أمور الضرورة الطبيعية الموضوعية، وإما «مجرد» اصطلاح، وعادة، واتفاق. وفي الأعوام الأخيرة مُنيت الطبيعة بالفشل في هذا الجدال. إن إجماع النسبية الثقافية، والريبية (skepticism)، والتاريخانية (historicism) في عصرنا قد جعل مفهومَ «الطبيعة» (Nature) القديمَ مفارقةً تاريخية إلى حد ما[95]. ولكن للمفارقات التاريخية طريقتها في الرجوع إلينا وملازمتنا في أشكال جديدة، وإحدى استراتيجيات استرداد قوة الطبيعي كانت على الدوام متيسرة في مفهوم «الطبيعة الثانية» المبجل، مستوى العرف الثقافي والاجتماعي المألوف والمنتظم إلى حد يبدو معه خارج الجدال. ومن ناحية أخرى، فإن استخدام مصطلح «طبيعة» على هذا النحو يجعلها مرادفة لمصطلح «اصطلاح» في الواقع، كما يمكن أن نلاحظ من ميلنا إلى استخدام كلمة «طبيعي» بالتبادل مع «عادي» و«مألوف». وهذا التمييز بين الطبيعة والاصطلاح هو بكل بساطة مسألة دُرْجة وليست مسألة نوع، الاختلاف بين اصطلاحات ثابتة، وعميقة، وواسعة الانتشار، واصطلاحات تبدو اعتباطية، ومتغيرة، وسطحية نسبيًا.

وفي الصفحات التالية لن أهتم في المقام الأول بالنوع «المتساهل» للتمييز بين الطبيعة والاصطلاح، بل بالنوع الصارم الأكثر «ميتافيزيقية»،

(95) للاطلاع على نظرة عامة ممتازة حول الأفكار الأخيرة عن التمييز بين الطبيعة والاصطلاح في الفلسفة التحليلية، انظر: Hilary Putnam, «Convention: A Theme in Philosophy,» *New Literary History*, vol. 13, p. 1 (Autumn, 1981), pp. 1-14.

والـذي يعود عمومًا إلى أفلاطون. النوع الصارم يتعامل مع التميز كاختلاف في النوع وليس في الدرجة، معتبرًا «الطبيعة» شيئًا بيولوجيًا، وموضوعيًا، وشاملًا، و«الاصطلاح» شيئًا اجتماعيًا وثقافيًا، ومحليًا أو إقليميًا. وأنا لن أولي اهتمامي أولًا للاستعمال العام لهذا النوع الراسخ من التميز، بل لتطبيقه، كما في محاورة أفلاطون كراتيلوس على مسألة الاختلاف الخاصة بين الكلمات والصور، وتطبيقه حتى على نطاق أضيق، على الاختلاف بين مختلف أنواع الصور. ولقد اخترت عمل إرنست غومبرتش كدراسة مفصلة عن هذه المشكلة، وذلك لأنه ربما يكون أكثر معلقي عصرنا تأثيرًا في الحصة النسبية للطبيعة والاصطلاح في الصورة، ولأنه توافق مع طرفي الجدال كليهما مرارًا كثيرة. لقد ظهر غومبرتش أحيانًا بصفته أهمَّ اصطلاحِيٍّ يدافع عن فهم للصور يرتكز على نموذج اللغة. وفي الآونة الأخيرة اتجه إلى الدفاع عن «تميز الحس المشترك بين الصور التي يمكن التعرف إليها بالطبع لأنها أنواع من المحاكاة، والكلمات المستندة إلى الاصطلاحات»، وهذا موقف يتتبع هو مرجعه إلى محاورة أفلاطون كراتيلوس. وما يشغل غومبرتش ليس الحجج الغريبة بعض الشيء التي يقدمها سقراط دفاعًا عن «نظرية تصويرية» للغة تشبه فيها الكلماتُ بالطبع ما تمثل، بل تسليم «المشاركين في الحوار» بأن كل ما يمكن أن يصح على الكلمات والرسوم والصور البصرية هو علامات طبيعية[96].

---

(96) Ernst Hans Gombrich, «Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation,» in: *Image and Code*, edited by Wendy Steiner (Ann Arbor, MI: University of Michigan Studies in the Humanities, no. 2, 1981), p. 11

من الآن فصاعدًا سيرد هذا المرجع مختصرًا في الحرفين *LC*.

ولسوف أرجع إلى استعمال غومبرتش للتميز بين الطبيعة والاصطلاح واعتماده على محاورة أفلاطون **كراتيلوس** في آخر هذا الفصل. ولكن من المفيد أولًا أن نُلِمّ بالقضايا المطروحة في التمييز العادي بين الكلمات والصور بوصفها علامات مصطلحًا عليها وطبيعية. والجدال حول دور الطبيعة والاصطلاح يتقاطع في موضعين عند التمييز بين الكلمات والصور. القضية الأولى يمكن أن ندعوها قضية «التسمية الصحيحة»: هل تصح تسمية الصور «علامات طبيعية»، والكلمات علامات اصطلاحية (أي اعتباطية، أو عُرفية، أو «مؤسَّسة»)؟ والثانية يمكن أن تُدعَى قضية «الصحة النسبية»: حين تكون تسميات مختلف نماذج العلامة في موضعها الصحيح، فما الذي يلي ذلك في ما يخص قوتها النسبية كعلامات؟ وما هي ادعاءات الحقيقة وفعالية التوصيل التي يمكن ادعاؤها نيابةً عن العلامات الاصطلاحية والطبيعية؟ إن مناقشة أفلاطون في **كراتيلوس** توضح تمامًا تفاعل هذين السؤالين: يُعنى معظم الحوار بقضية التسمية الصحيحة، والمثال على ذلك ما بذله سقراط من جهد لكي يقنع كراتيلوس بأن الكلمات ليست علامات اصطلاحية، عرفية، بل لها ارتباطُ تشابهٍ طبيعي بما تسمي، مثلها مثل الصور تمامًا. وبالطبع، فإن هذا الجدال يستند إلى افتراضات سابقة من الواضح أنها ليست موضع نقاش: الافتراض «أن كل ما يمكن أن يصح على الكلمات، والرسوم، والصور البصرية هو علامات طبيعية»، بحسب تعبير غومبرتش (LC 11)، والافتراض الذي عبر عنه كراتيلوس وأيده سقراط، وهو أن «التمثيل بالشبَه

يكون فيه الشيء الممثل متفوقًا بالمطلق وبالتمام على التمثيل بالعلامات الاتفاقية»[97].

إن استعمال التميز بين الطبيعة والاصطلاح من أجل دعم المطالبات بتفوق الصور على الكلمات أو العكس، موضح خيرَ توضيحٍ في تقليد «الموازنة» بين الفنون، أوالمنافسة بين فن الرسم والشعر. يستعمل ليوناردو دافنشي، مثلًا، الافتراض الأفلاطوني عن تفوق «الشَّبَه الطبيعي» لكي يدعم دعواه بأن الرسم أرفع من الشعر. فالرسم بالنسبة إلى ليوناردو فن مزدوج الصفة الطبيعية، لأنه يحاكي الأشياء الطبيعية، صنيعة يد الله، وفي المقابل فإن الشعر يحتوي «تخيلات كاذبة عن أعمال البشر»، وهذه المحاكاة ينجزها باستخدام تقنياتٍ وسيلةٍ طبيعية وعلمية للتمثيل تضمن صدقها[98]. ويستعمل شيلي (Shelley) من ناحية أخرى، التميز بين الطبيعة والاصطلاح لكي يقدم حجة معاكسة تمامًا. الشعر متفوق على الفنون الأخرى لأن واسطته غير طبيعية بالضبط: «اللغة ينتجها التخيل اعتباطيًا ولا علاقة لها إلا مع الأفكار»[99].

ينبغي أن يكون واضحًا أن قبول التميز بين العلامات الطبيعية والعلامات الاصطلاحية لا يملي أي موقف خاص متعلق بالتفوق

---

(97) *Cratylus* 434a, translated by H. N. Fowler (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1926), p. 169.

ستكون كل الإحالات التالية إلى هذه الطبعة

(98) *Treatise on Painting*, translated by A. Philip McMahon (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1956), 19,16

(99) *Shelley's Poetry and Prose*, edited by Donald H. Reiman and Sharon B. Powers (New York: W. W. Norton, 1956), p. 483.

النسبي لنماذج العلامة. ولكن يجب أن يكون واضحًا أيضًا أن هذه المصطلحات قلما تستخدم من غير ادعاء الحق في قيمة نسبية، فالخطوات البلاغية النموذجية التي تحدث في المنافسة بين الكلمة والصورة تكاد تكون مألوفةً ألفةً طقسية، لأنها تعيد في سياق الجدال حول نماذج العلامات، الصراعَ الأزلي بين الطبيعة والثقافة. وعلى هذا، عندما يُستحضر الطابع الاصطلاحي للغة بغية تقديم حجة تثبت تفوقها على الصورة، تصبح العلامة الاعتباطية رمزَ تحررنا من تفوق الطبيعة، فهي تعني أشياء روحية ذهنية، في مقابل الصور التي لا تستطيع أن تمثل إلا الأشياء المادية المرئية، وهي قادرة على التعبير عن أفكار معقدة، وعرض قضايا، وتلفيق أكاذيب، والتعبير عن علاقات منطقية، في حين لا تستطيع الصور إلا أن تظهر لنا شيئًا في عرض صامت. وحين يتم الادعاء أن بعض أنواع الصور (القصص الرمزية، واللوحات التاريخية) يمكن أن تروي قصصًا أو تعبر عن أفكار معقدة، فالجواب يكون عادة هو أن الصورة «في ذاتها» لا تعبر عن هذه الأشياء إلا باعتماد متطفل على إضافات لفظية: عناوين، تعليقات... ونحو ذلك. والفكرة القائلة إن الصور هي «علامات طبيعية» يمكن إذًا أن تُستخدم للإضرار بها من خلال تفسير «الطبيعة» بأنها منطقة دنيا للضرورة الغاشمة، والغريزة المغمغمة التعبير، واللاعقلانية. ولأن الصور هي بالضبط «علامات طبيعية»، فهي لا تستطيع أن تنقل إلا نوعًا محدودًا وأخفض مستوى من المعلومات، يتناسب مع كائنات في «حالة الطبيعة»: أطفال، أو أميون، أو متوحشون، أو حيوانات.

إن جميع هذه الأمثلة عن الدونية الطبيعية للصورة يمكن تحويلها عن وجهها وإثبات تفوقها. ومحاكاة الصورة للواقع تجعلها وسيلة عالمية للتواصل تقدم تمثيلًا للأشياء مباشرًا ودقيقًا لا توسط فيه، وليس تقريرًا عنها غير مباشر وغير معول عليه. والتمييز القانوني بين دليل شاهد عيان وشهادة السامع، أو بين الصورة الضوئية للجريمة والتقرير اللفظي عنها، يستند إلى افتراض أن العلامة الطبيعية والمرئية هي بالأصل معقولة وممكنة التصديق أكثر من غيرها. وحقيقة أن العلامة الطبيعية يمكن أن تفك شِفرتها كائنات أقل شأنًا (متوحشون وأطفال وأميون وحيوانات) تصبح في هذا السياق حجة تدعم القوة المعرفية للصورة وعموميتها كوسيلة تواصل، وهذه النقطة يسوغها غومبرتش في مناقشته فسيفساء «احذر الكلب» المشهورة في بومبي (Pompeii): «لن تلبث أن تفهم فارقًا جذريًا بين الصورة والكلمة... ولفهم الملاحظة يجب أن تعرف اللاتينية، ولفهم الصورة يجب أن تعرف شيئًا عن الكلاب» (LC 18).

إن النقش اللفظي يبلغ معناه، في نظر غومبرتش، عبر طريق غير مباشر، عبر توسط شيفرة اعتباطية لا يعرفها إلا قلة من المتخصصين. ومن ناحية أخرى، فإن الرسم يصل رأسًا إلى الموضوع الذي يمثله، وإلى المشاهِد الذي يخاطبه. إنه «علامة طبيعية»، في رأي غومبرتش، لأنه لا يعتمد إلى الدرجة ذاتها على «المعرفة المكتسبة». يقول: «أنا مقتنع بأننا لسنا مضطرين إلى اكتساب معرفة عن الأسنان والمخالب بالطريقة ذاتها التي نتعلم بها اللغة» (LC 20). إذا تضمنت الصورة شيفرة، فهي ليست اعتباطيةً أو مصطلحًا عليها، بل شيئًا يشبه برنامجًا

بيولوجيًا: «يعتمد بقاؤنا في الغالب على تعرف السمات ذات المعنى، وكذلك بقاء الحيوانات. من هنا فنحن مبرمجون لكي نتفحص العالم بحثًا عن الأشياء التي يجب أن نلتمسها أو نتحاشاها» (LC 20).

إن شهادة غومبرتش على موضوع العلامات الطبيعية والمصطلح عليها مثيرة للاهتمام على نحو خاص، لأنه كان واحدًا من أهم مناصري فكرة أن العلامات التصويرية مفعمة بالاصطلاح. وفي ما مضى، عندما كان يمكن أن نتوقع منه أن يثبت أننا نحتاج إلى معرفة تتعدى الكلاب والأسنان والمخالب لكي نفهم فسيفساء بومبي: نحتاج إلى أن نعرف شيئًا عن «اللغة» أو اصطلاحات التمثيل التصويري، ولا سيما اصطلاحات الفسيفساء المنمّقة للغاية[100]. هذا الموقف قد أصبح الآن مربكًا له بعض الشيء، فهو يبدأ مقالته الأخيرة حول «حدود الاصطلاح» بالاعتراف التالي: «أخشى أن يترتب علي الاعتراف بالجرم، جرم تقويض هذه الفكرة المعقولة»، وهي «أن الصور... يمكن تعرفها بالطبع لأنها أنواع من المحاكاة وكلمات... لأنها مرتكزة على اصطلاحات» (LC 11).

إن «تقويض» غومبرتش التميز بين الطبيعة والاصطلاح يبرز أكثر ما يبرز في كتابه **الفن والوهم** (1956) (*Art and Illusion*)، وهو بلا جدال أكثر أعماله تأثيرًا. جادل غومبرتش فيه بأنّ التمثيل التصويري ليس مجرد نسخٍ لما نرى، بل عملية معقدة تتضمن

(100) إن فسيفساء رافينا (Ravenna) تذكر في الواقع كمثال على الفن المصطلح عليه في المقال نفسه الذي ترد فيه فسيفساء كهف كانيم (Cave Canem) كمثال على «صورة طبيعية». قارن: *LC* 12 and 18.

«مخططاتٍ» منمّقة، ومفردات للأشكال المصطلح عليها التي يجب أن تعالَج بمصطلحاتها الخاصة قبل أن تحدث أي «مقابلة» بالمظاهر المرئية. ووسع غومبرتش هذه الصيغة إلى ما وراء الحدود التقليدية للجمالي لتشمل ما يمكن أن ندعوه «اللغات العادية» للصور في الإعلان والثقافة الشعبية. يحاول غومبرتش أن يثبت أنه حتى «صور الجميلات على الجدران والقصص المصورة»

> قد تقدم غذاء للفكر. ومثلما تبقى دراسة الشعر غير مكتملة من دون إدراك لغة النثر، كذلك أعتقد أن دراسة الفن سوف تزداد اكتمالًا بالبحث في علم لغة الصورة البصرية. وقد رأينا سابقًا خلاصة الأيقونولوجيا، التي تبحث في وظيفة الصور في القصة الرمزية والمدرسة الرمزية، وفي إحالتها إلى ما يمكن أن يُدعى «عالم الأفكار غير المرئي». والطريقة التي تحيل بها لغة الفن إلى العالم المرئي واضحةٌ وغامضةٌ في آنٍ واحد، حتى إنها لا تزال مجهولة إلى حد بعيد، إلا عند الفنانين أنفسهم الذين يستطيعون استخدامها كما نستخدم كل اللغات ـ من غير أن نعرف نحْوها وعلم دلالة ألفاظها[101].

ويصر غومبرتش لاحقًا في كتابه **الفن والوهم** على أن فكرة «لغة فنية» هي «أكثر من استعارة فضفاضة»، فهي مقدمة مؤسسة لأيقونولوجيا أو «علم لغة للصورة»، وهي «تصطدم بالتمييز التقليدي... بين الكلمات المنطوقة التي هي علامات مصطلحٌ عليها،

---

(101) E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1956), p. 9.

والرسم الذي يَستعمل علاماتٍ (طبيعيةً) من أجل (محاكاة) الواقع». وصرح غومبرتش في 1956أن التميز كان «معقولًا... غير أنه أدى إلى بعض الصعوبات»، و«أصبحنا ندرك أن هذا التمييز غير واقعي» (*Art and Illusion*, 87).

وإن تكن مقارنة الصور بالكلمات «أكثر من استعارة فضفاضة» فهي، على كل حال، ليست بلا حدود، فلقد كُرست حتى في الفن والوهم، وفي كثير من أعمال غومبرتش اللاحقة من أجل توضيح تلك الحدود. إن مجموعة غومبرتش الضخمة من الأمثلة وبراعته البلاغية تجعلان من الصعب علينا أن نقرر إلى أي حد من الثبات، وعند أي نقاطٍ معينة يريد أن يعيد التمييز إلى موقعه السابق. يبدو أحيانًا وكأنه يوضح فقط ما كان ينبغي أن يكون واضحًا في الفن والوهم من البداية، وفي أحيان أخرى كأنه قد عدل عن رأيه بالفعل. وأنا أرى أن موقفه لم يتغير في الأساسيات، وأنه كان ملتزمًا التمييز بين الطبيعة والاصطلاح منذ البداية. ما تغير بالنسبة إلى عمل غومبرتش هو الجمهور والسياق. إن جيلًا من الدارسين قد اقتنع بما عرضه من حجج مؤيدة للنظرة «اللغوية» إلى الصورة، وتابع ما تضمنته هذه الاستعارة متابعاتٍ منتظمة بعيدة الأثر تتجاوز إلى حد بعيد الحدود التي خطرت في بال غومبرتش. وحين يناقش غومبرتش هذه المسألة في أيامنا هذه لا يشعر إذًا بالحاجة إلى أن يثبت الطابع الاصطلاحي للصورة، بل يرى أن مهمته هي أن يعارض إجماع الاصطلاحيين، الذي ساعد في تشكيله. إن مناقشته لم تعد مع «نظرية النسخة» الساذجة في التمثيل، بل مع ما ينزع إلى

اعتباره نسبية بالغة التعقيد، واصطلاحية علماء الدلالة، وأصحاب نظريات الرموز[102].

ما هي إذًا حدود اصطلاحية غومبرتش؟ في مقالته عن هذا الموضوع يراجع بعضًا مما قاله عن «وجود شيء من مثل لغة التمثيل التصويري» (LC 12). ويشير إلى الصفة غير الخلافية لهذا التأكيد، مبينًا أن «معظم مؤرخي الفن قد وافقوا على أن الصور في أساليب الماضي كثيرًا ما كانت تُصنع بالاستعانة بما اصطُلح عليه وكان يجب تعلمه». ويشير إلى أن هذا التحليل «يفرض نفسه» في دراسة أساليب «مغلقة وخاصة بالكهنة» مثل أسلوب الفن المصري، أو «الاصطلاحات القابلة للمقارنة... في رسم الشرق الأقصى» (LC 12). ومن المهم أن نلاحظ التحفظات التي أُدخلت في اعترافه عن سلطة الاصطلاح، وهي تحفظات لا يُصرح بها، بل تُلمح إليها بعضُ النعوت الحاسمة. لقد أجمع مؤرخو الفن على أن الاصطلاحات كانت فعالة في «أساليب الماضي»، وهذه عبارة توحي أنها أقل أهميةً في الأساليب الأحدث أو الأساليب الحالية. يبدو أن الاصطلاحات «تفرض نفسها» في الصور التي تأتينا من الماضي البعيد أو من الأماكن البعيدة ـ «أسلوب مصر الخاص بالكهنة» و«رسم الشرق الأقصى». والمعنى الضمني هو أن حكم الاصطلاح لا يفرض نفسه في الفن الغربي الذي هو، كنتيجة، ليس «مغلقًا وخاصًا بالكهنة» بل منفتحًا وشعبيًا (كما يفترض).

---

(102) إن نلسون غودمان وماركس فارتوفسكي (Marx Wartofsky) هما المنظران اللذان يذكرهما غومبرتش في حدود الاصطلاح (*Limits of Convention*) بوصفهما «نصيرين متطرفين» للنسبية.

ولكن غومبرتش حاذق البلاغة إلى حد لا يسمح لنا معه بأن نعين الحدود بين الصور الاصطلاحية والطبيعية بكل سهولة. فما إن نتهيأ لقراءة هذه الحدود من ناحية التعارض بين القديم والحديث، والغربي والشرقي، حتى يسحب البساط من تحتنا بالإشارة إلى أمثلة للاصطلاح في الفن الغربي المتأخر:

> سيذكر أي مؤرخ للفن أمثلةً من حقول أخرى، ولذلك ناقشت في موضع آخر، [*The Heritage of Apelles*, 1976] تقليد معالجة الصخور الذي يمتد من أواخر العصور القديمة، كما في فسيفساء رافينا (Ravenna) إلى فن القرن الخامس عشر في إيطاليا وما بعده. وحتى ليوناردو استفاد منها في رؤاه العظيمة للمناظر الطبيعية التي رسمها من خياله. أنا لم أؤكد قط أن رسوم ليوناردو لا تمثل الطبيعة تمثيلًا أدق من المصطلح عليه سابقًا، ناهيك عن أن رسمَ منظرٍ طبيعي ـ على بطاقة بريد مثلًا ـ لا يمكن أن يكون أصدق تصويرًا لمنظر من خلفية لوحة الموناليزا. (LC 12)

إن النفي المزدوج في نهاية هذا المقطع يجعل من الصعب علينا أن نرى من النظرة الأولى ما يؤكده غومبرتش بالضبط، أو ما يزعم أنه أكده ذات مرة. أمران يبدوان واضحين: يعتقد غومبرتش أن رسوم ليوناردو «تمثل الطبيعة تمثيلًا أدق من المصطلح عليه سابقًا»، وأن هنالك صورًا أخرى (بطاقات بريد، مثلًا) يمكن أن تقدم «منظرًا أصدق تصويرًا» أيضًا مما نجده في خلفيات ليوناردو. ويبدو أن الاصطلاحات يجري التقليل من تأثيرها في هذا التوضيح: إنها تمتد

«إلى فن القرن الخامس عشر في إيطاليا وما بعده»، وقد«استفاد منها حتى ليوناردو»، ولكن ينبغي الانتباه إلى أنه «استفاد منها في المناظر الطبيعية التي رسمها من خياله»، وليس في تلك التي رسمها من الطبيعة (كما يُفترض). وعند نقطة ما ـ من الصعب تحديدها ـ فقد الاصطلاح تحكمه في التمثيل التصويري، أكان ذلك في مناظر ليوناردو «الواقعية» أم في بطاقات البريد المصورة، أم أنه يواصل أداء وظيفته على نحو مختلف في تلك الصور المنتمية نسبيًا إلى المدرسة الطبيعية. أتكون بعض الاصطلاحات مناسبة أكثر من غيرها من أجل «نقل أمين لمنظر»؟ إذا كان الأمر كذلك، فلا شك في أننا لم نعثر على «حدود» الاصطلاح، بل لاحظنا فقط أن «بعض» الاصطلاحات تُنسب إليها قدرات خاصة في الأمانة والطبيعية. إن المجال الكامل للصور يبقى ضمن مجال الاصطلاح، غير أن بعض الاصطلاحات تكون لأهداف معينة («الواقعية» مثلًا)، وبعضها لأهداف أخرى (الوحي الديني، على سبيل المثال). و«الطبيعة» ليست مناقضةً للاصطلاح، بل هي مجرد شكلٍ لاصطلاح من نوع خاص، النوع الموجود في بطاقات البريد، وربما في الموناليزا إلى درجة أقل. إن «الطبيعة» في هذه القراءة لحجة غومبرتش، ليست إلا «طبيعة ثانية»، وليست ضرورة مادية.

وأحسب أن غومبرتش سوف يعترض على هذه القراءة. فمن بقية مقالته، يبدو واضحًا أنه لا يعتبر ادعاء «طبيعية» الرسم الموهم بالواقع منذ اختراع المنظور مجازًا بل حقيقة موضوعية. والمنظور ليس مجرد طريقةٍ واحدة، إجراءٍ تقليدي واحد من أجل تمثيل العالم المرئي، بل

هو ما يشغل وظيفة ممتازة يرى غومبرتش أن «العنصر الموضوعي غير المصطلح عليه في صورة ضوئية» يلخصها (LC 16):

> المنظور هو الأداة اللازمة إذا أردت أن تتبنى ما أود الآن أن أسميه «مبدأ شاهد العيان»، وبكلمات أخرى، إذا أردت أن ترسم خريطة دقيقة لما يستطيع أن يراه المرء من نقطة معينة، أو لما تستطيع الكاميرا أن تسجله. (LC 16)

يقر غومبرتش بأن صورة ضوئية (أو بالأحرى «صورة ضوئية بالأسود والأبيض») «ليست نسخة مطابقة لما يُرى» (هل هذا يعني ضمنًا أن الصورة الضوئية الملونة «هي» نسخة مطابقة للأصل؟) بل «تحويل تنبغي ترجمته من جديد لكي يقدم المعلومات المطلوبة» (LC 16). ولكن هذا الإقرار بأن بعض الصور الضوئية (بالأسود والأبيض وليس بالألوان) هي «تحويلات» وليست نسخًا لا يسوغ لنا، كما يصر غومبرتش، أن نراها تمثيلات مصطلحًا عليها:

> وأن يتم تحويلها على هذا النحو لا يجيز لنا أن نعتبرها شيفرة اعتباطية. فهي ليست اعتباطية، لأن تدرجًا من الظلام إلى الضوء ملحوظًا في الموضوع سوف يظهر مع ذلك كتدرج ولو ضاق امتداده. ومن أجل ضمان هذا التماثل، حول المصورون الضوئيون «صورهم السالبة» إلى «صور موجبة» منذ بداية التقدم التقني. وأن تستطيع العين المجربة أن تقرأ الصورة السالبة أيضًا أمرٌ صحيحٌ تمامًا، ولكني مقتنع بأن هذا التحويل يقتضي تعلمًا أكثر مما تقتضيه قراءة صورة ضوئية عادية. وانعدام التطابق بين الصورة والواقع أقل بروزًا في الحالة الأخيرة منه في الحالة الأولى. وفي

واقع الأمر، تم أخيرًا تحدي الفكرة الواسعة الانتشار، والتي تفيد بأن العنصر المصطلح عليه في الصور الضوئية يعوق البسطاء عن قراءتها... على أي حال، يبدو أن تعلم قراءةِ صورة ضوئية عادية مختلفٌ جدًّا عن التمكن من شيفرة اعتباطية. والمقارنة الأفضل ربما تكون مع تعلم استخدام أداة. (LC 16)

ومن المهم أن نلحظ كيف يُغير التميز بين العلامات الطبيعية والاعتباطية أسسه في سياق مناقشة غومبرتش، مقتربًا على الدوام من هدف العلامة الطبيعية، ولكنه لا يبلغها تمامًا أبدًا، وتاركًا خلفه عددًا كبيرًا من الأمثلة التي تظهر في البداية «طبيعيةً» وفي النهاية اعتباطيةً إلى حد ما. ففي البداية تكون الصور على العموم هي العلامات الطبيعية بالمقارنة مع العلامات المصطلح عليها للغة. ثم إن أنواعًا معينة من الصور (اللوحات الغربية الموهمة بالواقع، والصور الضوئية) هي التي تكون طبيعية بالمقارنة مع الصور الاصطلاحية المنمّقة إلى حد ما في مصر والشرق الأقصى. وبعد ذلك، فإن التصوير الضوئي الملون مقابل الأسود والأبيض، وأخيرًا الموجب مقابل السالب، هو الذي يشغل الموقع النسبي للطبيعية. ومع ذلك، فعند النقطة التي يظهر فيها «الطبيعي» أكثر قليلًا من الذي يسهل تعلمه، يبدو غومبرتش مدركًا أن التميز بالكامل واقع في متاعب:

> حالما نقارب مشكلتنا من هذه الزاوية، زاوية سهولة الاكتساب، يتبيّن أنّ التعارض التقليدي بين «الطبيعة» و«الاصطلاح» مضلل، فما نلاحظه هو بالأحرى سلسلة متصلة بين المهارات التي نتوصل إليها بالفطرة، ومهارات أخرى ربما يكون اكتسابها من

أحدٍ أمرًا يقارب المستحيل... وإذا صنفنا ما يسمى اصطلاحات الصورة البصرية بحسب السهولة النسبية للصعوبة التي يمكن تعلمها بها، فإن المشكلة تنتقل إلى مستوى مختلف جدًّا، فما يجب تعلمه، كما رأينا، هو جدول تكافؤات، بعضها يصدمنا بما يتصف به من وضوح نكاد لا نشعر معه بأنها اصطلاحات... في حين أن بعضها الآخر قد اختير حين دعت الحاجة إليه ويجب أن نستظهره شيئًا فشيئًا للمناسبات. (LC 16-17)

هذا كل ما نحتاج إلى قوله عن «العلامة الطبيعية» التي يتبين أنها ليست أكثر من علامة سهلة أو ملائمة، علامة نتعودها، ونتعلم استخدامها بلا مشقة. وعلى هذا الأساس طبعًا ينهار التمييز كله بين الصور والكلمات كعلامات طبيعية ومصطلح عليها. أيهما أسهل علينا أن نكتسب مهارات لغوية أم تصويرية؟ فأن ندعو الشفرات الاعتباطية للفرنسية والألمانية والإنكليزية «لغات طبيعية»، وأن نقول إن الأطفال يتعلمونها من غير جهد متعمد أمرٌ يوحي بأنها ليست أقل طبيعيةً من الصور من ناحية سهولة الاكتساب. وهذا لا يعني أنه لا يوجد فارق بين الكلمات والصور، بل إن الفارق لا يمكن تعريفه بشكل متماسك على أساس أن الطبيعة «سهلة» والاصطلاح «صعب». ونحن لا نستطيع على قاعدة سهولة الاكتساب أن نقدم دليلًا على أن الصور هي العلامة المصطلح عليها أكثر من غيرها، بما أن إنتاجها يتطلب مهاراتٍ خاصةً وتدريبًا خاصًّا لا يتوقع أن يتمكن منها كل واحد، في حين يتوقع منه أن يتكلم لغةَ مجتمعه العادية.

ولكن غومبرتش ليس راغبًا في التنازل عن التمييز الحاكم بين العلامات الطبيعية والمصطلح عليها حتى عندما يكشف تحليله أن هذا التمييز «مضلل». إن جداله الذي يدافع فيه عن «طبيعية» الصور يقوم، كما كان يمكن أن يبين، على «استهلاك» الصور وليس على «إنتاجها». ربما يكون عملًا مصطنعًا أن يحتاج المرء إلى مهارة خاصة لكي يصنع صورة، أما أن «نرى» ماذا تعني أو تمثل فهو عمل طبيعي مثل فتح العيون ورؤية الأشياء في العالم[103]. وهكذا فإن بعض السمات الجوهرية للصور ليست اعتباطية أو مصطلحًا عليها، بل هي «معطاة» عن طريق أجهزتنا الحسية:

> كثيرًا ما قيل إن الخط الخارجي الذي يحدد معالم الشيء هو اصطلاح، لأن الأشياء في بيئتنا لا تحدها خطوط. وهذا بلا شك صحيح كما تُظهر أي صورة ضوئية، فالخطوط الخارجية يمكن الاستغناء عنها بكل سهولة ما دام هناك تدرجات كافية في توزيع الضوء للإشارة إلى نهاية الأشياء المفردة في الفراغ. ولكن يبدو أن النظرة التقليدية إلى الخط المحيط بالشيء على أنه اصطلاح قائمة على تبسيط شديد. فالأشياء في بيئتنا واضحة الانفصال

(103) هناك عدة طرقٍ للإجابة على هذا الرد. أحداها أن نبين أن مقارنة عمليات الاستهلاك تُجعَل في المستوى الخاطئ، وأن حاسة «السمع»، لا القراءة، هي النظير الصحيح لرؤية العالم. والأخرى هي أن نشير إلى أن مشاهدة الصور مختلفة تمامًا عن النظر إلى العالم. ولكن الإجابة الأهم هي أن نسأل كم هي «طبيعيةٌ» رؤية «العالم». وإذا قصدنا بـ «طبيعية» أن هناك اتفاقًا حول المظهر الذي يظهر به العالم، احتجنا عندئذٍ إلى تفحص أسس الاتفاقات هذه للوقوف على حقيقتها، أيها قائمٌ على البيولوجيا، وأيها اصطلاحات مؤسسة على فهم مشترك لطبيعة العالم.

بالفعل عن خلفيتها، فهي على الأقل تتباعد حالما نتحرّك. الخط المحيط بالشيء مكافئ لهذه التجربة (LC 17).

والخط المحيط ليس مجرد طريقة وحيدة مصطلح عليها للإشارة إلى انفصال الأشياء عن خلفيتها، فهو «مكافئ» لهذه التجربة، وليس «علامة» عليها. وهذا التأكيد يتم بالتزامن مع ما قد يفترض المرء أنه مثال مضاد مدمر، وهو أن الصور الضوئية التي قامت سابقًا مقام الصور النموذجية «الموضوعية غير المصطلح عليها»، تُظهر أن الخطوط الخارجية يمكن الاستغناء عنها، وأن هناك طرائق أخرى لتمثيل انفصال الأشياء عن خلفياتها. وعلينا بالفعل أن نتوقع وجود طرائق أخرى عديدة (تباينات الضوء والظل، وفوارق الألوان، والاختلافات في النسيج، ودرجة انعكاس الضوء، وتدرج اللون، والتشبع، والفروق في المواد كما في فن التلصيق (collage)، والاختلافات في أنساق تدوين الرموز من مثل الخطوط المتوازية المتقاطعة والنقط والمعينات في النقش والحفر)، وهذه الطرائق لن يحددها إلا قدرة فنانِي الغرافيك الخلاقة على التوصل إلى اصطلاحات جديدة. الخط المحيط بالشيء هو مجرد أداة واحدة من بين عدة أدوات يستخدمها فنانو الغرافيك من أجل تحديد الفروق، والتقابلات، أو للتعبير عن المعنى. ولا بد لنا أن نلاحظ أن الخط المحيط لا يقتصر على تعيين الحدود التي تفصل الأشياء عن خلفياتها، بل هو يستطيع الإشارة إلى الاختلافات داخل الشيء (الطيات، والتجاعيد، والغضون) أو على سطحه، أو يستطيع التعبير عن معانٍ لا علاقة لها بتمثيل الأشياء في الفراغ. وهذا الخط أبعد ما يكون عن كونه «الطبيعة» التي يمثلها

«اصطلاح» الخط الخارجي، فهو مجرد واحدٍ من تفسيرات عديدة يمكن أن تُعطى لخط خارجي.

لمَ إذًا يختار غومبرتش الخط المحيط بوصفه العلامةَ الطبيعية غير المصطلح عليها، أي «المكافئ» لما يرمز إليه؟ أو ربما يترتب علينا أن نسأل سؤالًا أكثر أهمية: لمَ يستمر غومبرتش في محاولة فرز «أي» نوع من العلامات كعلامة طبيعية، إذا أخذنا بالحسبان إقراره بأن التميز كله بين العلامات الطبيعية والمصطلح عليها عمل مضلل؟ وما الذي يقوده إلى إهمال هذا التميز في صفحة لصالح سلسلة متصلة بين السهل والصعب، ثم يعيد «الاختلاف الجذري بين الصورة والكلمة» إلى مكانه في الصفحة التالية بالذات؟ أنا لا أقصد الإيحاء أن لدى غومبرتش دوافع سيئة في هذه التناقضات الواضحة، أو أنه مفكر من النوع الذي يحب أن يكون متناقض الأفكار في الظاهر. ولماذا تبدو هذه الجدالات مقنعة له؟ ولماذا ليست التناقضات جلية؟ سؤالان يمكن توجيههما بكل سهولة إلى أنفسنا، نحن جيل القراء الذين خدعتنا معرفة غومبرتش الواسعة وذكاؤه وبراعته الجدلية. وما الذي، في عاداتنا الثقافية، عادات إنتاج الصور واستهلاكها، يجعل مفهوم الصورة عند غومبرتش كـ«علامة طبيعية» مقنعًا إلى هذا الحد ويخفي ما يتصف به من تناقض؟

جواب واحد هو بكل بساطة رشاقة غومبرتش البلاغية العجيبة، ولا سيما براعته في السير على جانبي الطريق في مسألة الطبيعة والاصطلاح. اعتبرْ غومبرتش من المنادين بالمذهب الطبيعي أو واقعيًّا ساذجًا يعرض أمامك عددًا كبيرًا من الأمثلة التي تظهر العناصر

المصطلح عليها في الصورة، ثم اعتبرْه اصطلاحيًا أو من القائلين بالنسبية، فيكون بيان موقفه كالتالي:

> ما كان الفن الغربي ليطور حيل المذهب الطبيعي الخاصة لو لم يجد أن احتواء الصورة على جميع السمات التي تفيدنا في واقع الحياة لاكتشاف المعنى واختباره قد مكن الفنان من العمل بالأقل الأقل من الاصطلاحات. وأنا أعرف أن هذه هي الرؤية التقليدية، وأعتقد أنها صحيحة (LC 41).

إن قوة غومبرتش تنشأ من مقدرته على الاحتفاظ بـ«الرؤية التقليدية» للصورة، وفي الوقت ذاته مغازلة مفاهيم تبدو تجديدية وحديثة، أو تقارب حدود الحس المشترك. وعندما يعترض الفلاسفة على أن «الشبَه»، أحد مصطلحات غومبرتش المفضلة، شيءٌ عديمُ النفع إلا إذا تعيَّن في أي الأوجه تنبغي مقارنة شيئين، فالراجح أن يكون جواب غومبرتش ما يلي: «لو أن الصور عملها دارسو المنطق لدارسي المنطق، لكان هذا أمرًا حسنًا جدًّا» (LC 18)، ففي عالم التجربة المشتركة الذي يحتكم إليه غومبرتش، تكمن قوة الأشياء مثل الشبه والتشابه على وجه الدقة في أنّه ليس من الضروري أن تُعيَّن «أوجهها». فالصور الضوئية تَظهر مثل العالم تمامًا: نستطيع أن نرى ما هي الصورة من غير أن نتعلم أي شفرات. ومسلمات التجربة المشتركة عند غومبرتش، والتي لم تفسدها مراوغات الفلاسفة، يتم تصديقها على الدوام بالاحتكام إلى «حالة الطبيعة»، منطقة السلوك الحيواني. هذا هو عالم كونراد لورنتس (Konrad Lorenz) وعلماء الأحياء الاجتماعيين، المكان الذي تظهر فيه «العلامة الطبيعية» في

أنقى صورها: السمكة التي تنهش الذبابة الزائفة لا تسأل صاحب المنطق عن أوجه شبهها بذبابة حقيقيّة وأوجه اختلافها. على صاحب المنطق في هذا المجال «أن يضع محل كلمة 'تشابه' الصعبة فكرة 'التكافؤ'» (LC 20-21). وفي الختام يقول غومبرتش: «أحب دائمًا أن أذكّر الاصطلاحيين وأنصار النسبية المتطرفين بكل هذا النطاق من الملاحظات لأبين أن صور الطبيعة ليست، على أي حال، علامات مصطلح عليها مثل كلمات اللغة الإنسانية، بل إنها تظهِر تشابهًا بصريًا واقعيًا، لا لأعيننا أو ثقافتنا فقط، بل للطيور والحيوانات أيضًا» (LC 21).

لا جدوى من الاعتراض عند هذه النقطة على أن التماثل بين السلوك الحيواني والإنساني مضلل، وأن «الشبه» (في بعض الأوجه والفروق التي يمكن تعرفها في الآخرين)، مختلف جذريًا عن «التكافؤ»، أو أن السمكة التي تنهش الذبابة الزائفة لا تراها صورةً أو علامةً، بل ذبابةً. ولا جدوى من الإشارة إلى أن الكلب سوف يجلب العصا ويتجاهل صورةَ بطة، وأنه سوف يتجاهل صورته في المرآة، إلا أنه يستجيب في الحال للنداء باسمه أو بأي أوامر لفظية (اعتباطية) أخرى. هذه الاعتراضات عديمة الجدوى، لأن غومبرتش يبدو دائمًا قد أخذها بالحسبان:

> أنا مدرك تمامًا أن ثمّة اختلافًا هنا بين الناس والحيوانات، وذلك الاختلاف هو بالضبط الوظيفة التي يمكن أن تؤديها الثقافة والاصطلاحات والقوانين والتقاليد في استجاباتنا، فنحن ليست لدينا «طبيعة» (physis) فقط، بل لدينا ما يسمى في المصطلح

الإنكليزي تسمية ملائمة «طبيعة ثانية»... إن التعرف على صورة هو بالتأكيد عملية معقدة تعتمد على قدراتٍ إنسانيةٍ كثيرة، فطرية ومكتسبة. ولكن لم يكن في وسعنا أن نكتسب تلك المهارة من دون نقطة انطلاق طبيعية (LC 21).

بالضبط: العلامة الطبيعية ليست طبيعية إلا في «نقطة انطلاقها»، وهي نقطة مشتركة مع علامات اللغة الاصطلاحية المصطنعة، وهذا ما أهمل ذكره غومبرتش. فلو لم تكن لدينا قدرة فطرية، «نقطة انطلاق طبيعية» ما، لما استطعنا قط أن نكتسب مهارة استخدام الكلمات أو الصور.

ولكن غومبرتش يفلح على نحو ما في إقناعنا بأن الصور أكثر طبيعية من الكلمات، وبكل معنى ممكن لكلمة «طبيعي»، فهي أسهل تعلمًا، وهي العلامة التي نتشاطرها مع الحيوانات، وهي موضوعية وعلمية، ومتوافقة بالطبع مع حواسنا، وهي متأسسة في المهارات الإدراكية الاستراتيجية التي لا غنى للإنسان عنها للبقاء، وهو في «حالة الطبيعة» المعادية («نحن مبرمجون لتفحص العالم بحثًا عن الأشياء التي يجب علينا أن نلتمسها أو نتحاشاها»). وهي كذلك مخصصة من أجل إشباع غرائزنا الدنيا، كما يوحي غومبرتش عندما يذكر آخر مثال على الصور الطبيعية غير المصطلح عليها، «النساء العاريات المثيرات اللواتي يصوَّرْن بانتظام ممل على أغلفة المجلات المعروضة للبيع وصفحاتها في مدننا». ويعلق غومبرتش بالقول: «من المستبعد تمامًا أن تكون استجابتنا إلى هذا النوع من التصوير تعتمد كثيرًا على 'التلقين'»(LC 40).

وادعاء «طبيعية» الصور الفاحشة يثير سؤالين مثيرين للاهتمام. الأول هو: ما الوسيلة الأكثر تأثيرًا في إحداث الإثارة الجنسية المناسبة؟ أظن أن الكلمات أقوى على العموم من الصور، وأن للصور تأثيرًا قليلًا نسبيًا إذا لم يعبر عنها بالكلمات عن طريق إضافة الخيال القصصي. وإذا كان لدينا بالفعل «ميل فطري» إلى البورنوغرافيا، فإن الكلمات ستبدو العلامة الطبيعية التي تشبعه. والسؤال الثاني أكثر أهمية. هل البورنوغرافيا هو في الواقع إشباع لغريزة فطرية عند البشر؟ ينكر كثير من النساء ذلك، ومن الصعب أن يماري أحد في الدليل القاطع على أن البورنوغرافيا ينتجه أكثر ما ينتجه الذكور للذكور. ويتبين أن ما هو فطري عند «الرجل» فطري عند «الرجال». وفي حدود ما أعلم، فإن هذا النوع من الطبيعة الذكرية ما زال موضع نقاش، أهو غريزةٌ بيولوجيةٌ أم مسألةُ «طبيعةٍ ثانية»، وما ينشأ في ظروف ثقافية وتاريخية معينة من عادات وقوانين وأعراف. وحدسي في الأمر أن للكائنات البشرية من الجنسين غريزة مكتسبة بالفطرة، في حين أن الميل إلى البورنوغرافيا مكتسب، ظاهرة ثقافية بالغة التعقيد تحفل بالطقوس والأعراف المفصلة.

إن دفاع غومبرتش عن طبيعية الصور الفاحشة قد يساعدنا في أن نرى بشكل أوضح ما يجعل بلاغته تبدو مقنعة إلى هذا الحد على الرغم من تنافر تمييزها المركزي بين الطبيعة والاصطلاح. في أي ثقافة يكون ذا معنى أن تُفرد، كعلامة «طبيعية»، علامةٌ تتصف بما يلي:

(1) تنشأ في جهازنا البيولوجي الفطري للهيمنة على بيئتنا، «برنامجنا» الوراثي للبقاء في عالم معادٍ،

(2) هي متصاعدة التطور نحو سيطرة أعظم على البيئة، ومتماهية مع التمثيل العلمي، العقلي، الموضوعي للواقع، ومدعية لنفسها صلاحيةً أممية شاملة، ومقارِنة نفسها مع أشكال أقل «تقدمًا» من الفهم المعتمِد على الموروث والاصطلاح،

(3) هدفها هو التمثيل الميكانيكي، والتلقائي، المنجز بلا جهد، وإعادة إنتاج نفسها، ملخصة بالكاميرا.

وينبغي أن يكون واضحًا أن «الطبيعة» التي تتضمنها نظرية غومبرتش في الصورة ليست شاملة، بل هي تشكيل تاريخي معين، أيديولوجيا مرتبطة بنشأة العلم الحديث وانبثاق الاقتصادات الرأسمالية في أوروبا الغربية في القرون الأربعة الماضية. إنها الطبيعة التي يُعثر عليها عند هوبز وداروين (Darwin)، الطبيعة كخصم، كمنافَسة تطورية من أجل البقاء، كموضوع للاعتداء والهيمنة، لذلك فهي طبيعة يكون تخيل الإنسان فيها على الأغلب في صورٍ مثل الصياد، والمُغير للسلب، أو المحارب، وليس المزارع أو جامع الثمار المتنقل. إن شخصية المغير للسلب في صورة غومبرتش تتكشف أوضح ما تتكشف في انخراطها في عمليات نصب الحبائل، والخداع، والأسر. ويلخص «الطعْم» طبيعية الصورة، الخدعة الكاملة التي قامت منذ عنب زوكسيس الأسطوري إلى ذبابة السمكة، مقامَ علامةٍ مصطنعة ليست علامة، أيقونة ليست «شَبَهًا» بل «مكافئًا». أو أن الصورة هي شكل الإدراك الاستراتيجي للمغير للسلب نفسه، الإسقاط الأيقوني (بالطرق التصويرية «المنظورية» أو «الواقعية») للبرنامج الذي نستخدمه في «تفحص العالم بحثًا عن الأشياء التي يجب أن

نلْتمسها أو نتحاشاها» (LC 20). وأخيرًا، هي شكل الإنتاج بلا عمل، الاستهلاك غير المحدود للواقع، وهَم الاستحواذ الفوري المباشر.

إن مفهوم الصورة كـ «علامة طبيعية» هو باختصار صنم الحضارة الغربية أو وثنها. وبوصفه وثنًا، يجب أن يتعين كتجسيد للوجود الواقعي الذي يدل عليه، ويجب أن يؤكد فعاليته بمقارنة نفسه مع أوثان زائفة لقبائل أخرى: الطواطم، والأصنام، والموضوعات الطقسية للوثنيين، الثقافات البدائية، والأشكال «المنمّقة» أو «المصطلح عليها» للفن غير الغربي. إن وثنية العلامة الطبيعية في الغرب، وهي الأبرع من الجميع، تخفي طبيعتها تحت غطاء تحطيم أيقونات طقسي، ادعاء أن صُوَرَ«نا» يشكلها ـعلى خلاف «صورهم»ـ مبدأُ الريبية النقدي والتصحيح الذاتي، عقلانية مبسطة لا تعْبد صورها المسْقطة، بل تخضعها للتصحيح، والتحقيق، والفحص التجريبي حيال «الوقائع» المتعلقة بـ«ما نرى»، أو «كيف تبدو الأشياء» أو «ما هي بالحالة الطبيعية».

وسوف يبدو بلا شك غريبًا بعض الشيء أن نصف موقف الغرب من «الصور الطبيعية» بالوثنية، بما أن هذه الأشياء لا تبدو مركزَ أي توقير، أو تبجيل، أو عبادة خاصة. إنها، على العكس من ذلك، تبدو في المتناول وتافهة جدًّا، ومن النوع الذي نجده في إعلانات المجلات اللماعة، والملصقات، وألبومات الصور، والبطاقات البريدية، والصحف، ومجلات البورنوغرافيا. والسيناريو المناسب للوثنية في رأيي هو مجموعة من المتوحشين العراة الذين ينْحنون ويتزاحمون أمام عمود حجري ضخم. ولكن افترضْ أننا بدأنا نحسب أن هذا السيناريو هو إسقاطٌ يتصف بالمركزية العرقية

(ethnocentric)، وهمٌ مخترَع من أجل صون اقتناعنا الراسخ بأن صورنا خالية من أي وصمة خرافة، أو وهم، أو سلوك قسري؟ هبْ أننا أخذنا نتصور سلوكنا العادي المعقول في صور غريبة بعض الشيء أيضًا، نتصوره وقد تخللته انحيازات تعبدية غريبة، وأحكام أيديولوجية؟ وأنا لا أعتقد (وبالتأكيد لا أنصح) أن هذا التغير في الاهتمام سوف يؤدي بنا إلى حرق جميع ألبومات الصور والأعداد القديمة من مجلة **بلاي بوي** (*Playboy*). ولكن يمكن أن يدفعنا إلى اتخاذ رؤية نقدية للصور، أن نراها في علاقاتها الثقافية التاريخية، ليس كجزء من الطبيعة فقط، بل كجزء منا أيضًا.

وربما يرجع بنا إلى الأساس الأسطوري للتميز بين العلامات المصطنعة والطبيعية في محاورة أفلاطون كراتيلوس، وتقودنا إلى السؤال عن الفائدة المرجوة من التميز هناك. أشرت سابقًا إلى افتراض غومبرتش أن «المشاركين في هذا الحوار يسلِّمون بأن الكلمات والصور الذهنية والبصرية هي علامات طبيعية مهما كان الرأي فيها. وهذه الصور من الممكن تعرفها، لأنها «تشبه» ما تصوره من أشياء أو كائنات شبهًا مقاربًا» (LC11). وهذا الافتراض معقول إلى حد ما في ظاهر الأمر، وسقراط يستنفد قسمًا كبيرًا من المحاورة من أجل هدم دعوى هرموجينيس (Hermogenes) بأن الأسماء لا أساس لها إلا «الاصطلاح والاتفاق»[104]. ويناقش

(104) يقول هرموجينيس في جداله: «لا ينتسب أي اسم بالطبيعة إلى أي شيء محدد، بل عن طريق العادة والعرف عند أولئك الذين يستخدمونه والذين رسخوا الاستخدام» (*Cratylus*, 348d; 10-11).

الموقف المعاكس وهو أن «الأسماء تنتسب إلى الأشياء بالطبيعة» (390e; p. 31)، مستخدمًا تماثل الصور: «أي اسم هو محاكاة للشيء، تمامًا كما هي أي صورة» (*Cratylus*, 43Ia; 159). ومن المؤكد أن غومبرتش على حق في الاعتقاد أن هذه المرحلة من المناقشة تعتمد على اتفاق مفاده أن الصور علامات طبيعية. والسؤال المطروح هو: هل الأسماء مثل الصور؟ إن طبيعة الصور نفسها لا تخضع للتدقيق المباشر، بل تُستحضر كأساس للمقارنة. وكثيرًا ما أُشير إلى أن حُجة سقراط على أن للكلمات علاقة طبيعية محاكية بما تُسمي ربما لا تكون جدية، فهو يخترع أصولًا وتواريخ للكلمات ليظهر العلاقة «الطبيعية» بين الاسم والشيء، وبعد أن يُقنِع كراتيلوس بالنظرية الأيقونية في الأسماء يأخذ في تفكيكها. وما لا يلاحَظ على العموم هو أن سقراط يأخذ أيضًا في إخضاع النظرية الأيقونية في الأيقونات للتساؤل أيضًا. يقول سقراط موضحًا: «لا يلزم أن تنسخ الصورةُ بأي حال جميعَ صفات الشيء الذي تحاكيه، إذا كان لها أن تكون صورة» (432b; 163)، فلو «نسخت جميعَ الصفات» لحصلنا على صورة «مطابقة للأصل»، وليس على صورة، لذلك فإن الصورة غير كاملة بالضرورة، فهي تمثل الأشياء بالمشابهة وغير المشابهة. ويسأل سقراط: ولكن إذا كان هذا هو الحال، أوَليست الصور شبيهة إلى حد ما بالأسماء في عدم الكمال، «بما أن كلتا الفئتين، مثل الحروف وبالاختلاف عنها، تنتج الدلالة من خلال تأثير العرف والاصطلاح؟ وحتى إذا كان العرف مختلفًا تمامًا عن الاصطلاح، سنكون من الآن فصاعدًا ملزمين بأن نقول إن العرف، وليس التشابه، هو مبدأ

الدلالة، نظرًا إلى أن العرف، على ما يظهر، يدل بالشبيه وبغير الشبيه» (435a - b; 173).

إن حُجة سقراط بأن للكلمات، مثل الصور، علاقة تشابهٍ طبيعية مع ما تسميه، تنقلب على نفسها، وتقوض ليس النظرية التصويرية للغة، بل النظرية التصويرية للصور. وختامًا يقول:

> إذًا ألا ترى يا صديقي أن علينا أن نبحث عن مبدأ آخر للدقة في الصور وفي الأسماء... ويجب ألا نصر على أنها [الكلمات] لا تظل صورًا إذا نقص أو أضيف شيء؟ ألا تلاحظ كم تبعد الصور عن امتلاك صفات الأصول التي تحاكيها نفسها؟ (432c-d; 165)

ما يقودنا إليه سقراط هو رفض لاعتقادنا الثابت أن الحقيقة هي مسألة تصورٍ أو عكسٍ أو تمثيلٍ صحيح. فالعلامات كلها، أكانت كلمات أم صورًا، تعمل بالعرف والاصطلاح، وكلها غير كاملة، وحافلة بالخطأ. والخطأ هو اعتقادنا أننا نستطيع أن نعرف الحقيقة عن الأشياء من خلال معرفة أسمائها أو علاماتها أو تمثيلاتها الصحيحة.

ولكن الخطأ الآخر هو أن نعتقد أننا نستطيع أن نعرف شيئًا «من غير» الأسماء أو الصور أو التمثيلات، وحين يصعِّد أفلاطون هجومه المشهور على المعرفة الخادعة للصور والمظاهر «البحث» في الكتاب السابع من **الجمهورية** (*The Republic*)، لا نستطيع أن نتجاهل أنه يفعل ذلك عن طريقِ صورةٍ ـ قصة الكهف الرمزية. إن قصة أفلاطون الرمزية صورة لها معنيان: (1) تتضمن مشهدًا أو صورة معقدة على القارئ أن يركبها ذهنيًا، (2) يجب تفسير

هذا المشهد بسلسلة من الأشباه والتشابهات التي تقارن مشهد الكهف بالشرط الإنساني. وحين ينهي سقراط تركيب «صورة» الحياة الإنسانية بوصفها كهفًا لا نرى فيه شيئًا إلا ظلال الصور، يكون تعليق غلوكون (Glaucon): «إنها لصورة غريبة التي تتحدث عنها»[105]. وبكلماتٍ أخرى، لا يجادل أفلاطون دفاعًا عن تحطيم صريح للأيقونات، عن إبعاد الصور لصالح فهم مباشر لا توسط فيه لـ«الشيءالواقعي»[106]. إن قصة الكهف توحي في الواقع بأن هدف الإدراك المباشر هو عودة إلى عالم الظلال، انحدار من جديد إلى كهف الصور:

> عليكم أن تهبطوا إذًا، كل واحد بدوره، إلى مسكن الآخرين، وأن تتعودوا مراقبة الأشياء المبهمة هناك. وما إن تستقروا حتى تروها أفضل من المقيمين هناك بما لا يقاس، وسوف تعلمون حقيقة كل «طيف»، وماذا يشبه، لأنكم رأيتم حقيقة الجمال والعدل والخير.
> (52OC; 143)

---

(105) *The Republic* 514b, translated by Paul Shorey (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1935), p. 121.

أدين بهذا التفسير لمحادثات عديدة مع جويل سنايدر.

(106) يوضح أفلاطون ضرورة التوسط في رسالته إلى ديون (Dion): «لكل شيء موجود ثلاثة أصناف من الأشياء يجب أن تأتي المعرفة من خلالها، والمعرفة ذاتها صنف رابع، علينا أن نضع موضوع المعرفة الفعلي الذي هو الواقع الحقيقي كوحدة خامسة. إذًا لدينا أولًا اسم، ثانيًا وصف، ثالثًا صورة، ورابعًا معرفة الشيء». (Letter VII, trans. L. A. Post, in: *The Collected Dialogues of Plato*, edited by Edith Hamilton and Huntington Cairns [New York: Bollingen Foundation, 1961], 1598).

إن إدراك الجمال والخير هو بالطبع غير ممكن إلا في صورة يدعوها سقراط «محرِّضة»، صورةٍ أو شَبَهٍ يحرض على التأمل[107]. وادعاء اكتساب معرفة مباشرة بالمثل الأعلى، ادعاء امتلاك المرء صورة الطبيعة الكاملة، سيكون ارتكابًا للوثنية، سيكون ظنًّا أن الصورة هي ما تمثل.

ولكن بما أن الصورة هي كل ما نعمل به، فعلينا أن نتعلم أن نعمل بها على نحو جدلي معترفين ومعيِّنين نواقصها، مستخدمين إياها نقطة انطلاق إلى حوار ومحادثة. وفي نظر أفلاطون، نحن لا نستطيع معرفة «الطبيعة»، معرفة الحقيقة العميقة الكامنة وراء المظاهر والصور جميعًا، بالتخلي عن عالم العرف والاصطلاح، ولا بالثقة بصنف خاص من العلامات «الطبيعية» التي تروغ من الاصطلاح، بل بالحوار داخل عالم الاصطلاح الذي يقودنا إلى حدوده.

(107) يميز سقراط في ما بعد في القصة الرمزية بين «ما ينقله إدراكنا ولا يحرض الفكر... لأن الحكم عليه بالإحساس يبدو ملائمًا، في حين أن بلاغات أخرى تستدعي التفكير دائمًا لأن الإحساس لا يعطي شيئًا يمكن أن يوثق به» (523b; 153). وبالطبع يفضل سقراط تجارب الإدراك المتناقض (وملاحظيه) (523c; 155) التي يدعوها «محرِّضات». ولعل قصة الكهف هي نفسها مثال على واحدةٍ من هذه «المحرضات».

4

المكان والزمان
«لاوكون» ليسنغ وسياسة النوع الفني

الزمان والمكان كائنان حقيقيان

الزمان رجل، والمكان امرأة

(William Blake, *A Vision of the Last Judgment*)

لا شيء في اعتقادي يبدو أكثر وضوحًا من أول وهلة من الزعم أن الأدب هو فن زماني، والرسم فن مكاني. وعندما يحاول ليسنغ أن يجعل الحدود النوعية بين الفنون قائمة على «مبادئ أولية»، لا يلجأ إلى التمييز المبجل بين العلامات «الطبيعية» و«الاعتباطية»، ولا يحتكم إلى التمييز العادي «المعقول» بين العين والأذن، بل يناقش الموضوع بدلًا من ذلك على النحو التالي:

> إذا كان صحيحًا أن الرسم يستعمل علامات أو وسائل محاكاة مختلفة بالكلية عن الشعر ـ الأول يستعمل أشكالًا وألوانًا في المكان والآخرُ أصواتًا منطوقة في الزمان ـ وإذا كان يجب أن تكون العلامات بالتأكيد على علاقة ملائمة مع الشيء الذي تدل عليه، فإن العلامات المنظمة جنبًا إلى جنب لا يمكن إذًا أن تمثل إلا الأشياء الموجودة جنبًا إلى جنب، أو أن أجزاءها موجودة هكذا، وفي الوقت ذاته فإن العلامات المتتالية لا يمكن أن تعبر

إلا عن أشياء يلي بعضها بعضًا، أو أن أجزاءها يلي بعضها بعضًا في الزمان[108].

وألا يكون ليسنغ أول من أجرى هذا التميز، وأن يكون هذا التميز مألوفًا حتى بين المدافعين عن تقليد «كما هو الرسم كذلك الشعر»، الذين انتقدناهم لأنهم يتجاهلونه، فإن ذلك لا يزيدنا إلا إحساسًا بأنه واحدٌ من تلك «الحقائق البديهية» التي أورثنا إياها عصر التنوير[109]. كانت أصالة ليسنغ هي معالجته المتسقة لمسألة المكان والزمان، واختزال الحدود النوعية بين الفنون إلى هذا الاختلاف الأساسي. فإن يكن نيوتن (Newton) قد اختزل العالم المادي الموضوعي، وكانط العالم الذاتي الميتافيزيقي، إلى مقولتَي المكان والزمان، فإن ليسنغ قد أنجز العمل نفسه بالنسبة إلى العالم الوسيط للعلامات والوسائط الفنية.

وعلى الرغم من أن كتاب **لاوكون** كان موضع خلاف منذ أن ظهر في 1766، فإن حقيقة تمييزه الأساسي بين الفنون الزمانية والفنون

---

(108) *Laocoon*: *An Essay upon the Limits of Poetry and Painting* (1766), translated by Ellen Frothingham (1873; rpt., New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1969), p. 91.

(109) يشير غومبرتش إلى أن جوزيف سبنس وكونت دي كيلوس، اللذين هاجمهما ليسنغ لتجاهلهما المفترض للتفريق المكاني الزماني بين الفنون، يبديان احترامًا واضحًا لهذا التفريق المألوف. انظر: «Lessing», in: *Proceedings of the British Academy for 1957* (London: Oxford University Press, 1958), p. 139.

وللاطلاع على مناقشة سوابق عديدة لتأثير تميز ليسنغ المكاني الزماني انظر أيضًا: Nikolas Schweizer, *The Ut Pictura Poesis Controversy in 18th Century England and Germany* (Bern: Herbert Lang Verlag, 1972).

المكانية لم يعترض عليه إلا قليلٌ من النقاد. وحتى الصناعة النقدية المرتكزة على زعم جوزيف فرانك (Joseph Frank) بأن «الشكل المكاني» هو سمة مركزية للحداثة الأدبية، لا تشكك أبدًا في قوة تمييز ليسنغ المعيارية. و«الشكل المكاني»، كما يُعرف في مختارات حديثة عن الموضوع، «يدل في معناه الأبسط على التقنيات التي يقوض بها الروائيون التسلسل الزمني المتأصل في السرد» ـ وهذا التعريف يشير إلى أن «المكان» أكثر قليلًا من وجود مستقل عن الزمان. ويؤكد دعوى ليسنغ أن التسلسل الزمني متأصل في الفن الأدبي[110]. وبهذا المعنى، فإن «الشكل المكاني» لا يمكن أن تكون له قوة نظرية، بل يمكن أن يكون فقط ما يدعوه فرانك كرمود (Frank Kermode) «شكلًا ضعيفًا» لنوع معين من الزمنية المعلقة، ولا يبدو أن هنالك سببًا يجبرنا على اعتبار هذه الظاهرة «مكانية»[111]. وخير ما يقال عن مفهوم المكان الأدبي هو أن قيمته المرشدة محدودة كاستعارة غامضة لشيء يسلم على العموم بأنه هامشي، أو منحرف، أو استثنائي، وبأن عمره كشعار في جدالات الحداثة كان قصيرًا وغير متميز إلى حد ما. كانت حظوظ المفهوم اللازم عنه ـ «الشكل الزماني» في الرسم ـ متواضعة أيضًا. وحتى مدافعٌ عن الانتقال بين الشعر والرسم مثل رنسيلير لي (Rensselaer Lee) يقر في دراسته الكلاسيكية «كما هو الرسم كذلك الشعر»، بأن «أحدًا لن ينكر صواب رأيه [ليسنغ] بأن الرسم العظيم مثل

---

(110) *Spatial Form in Narrative*, edited by Jeffrey Smitten and Ann Daghistany (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981), p. 13.

(111) انظر: Frank Kermode, «A Reply to Joseph Frank,» *Critical Inquiry*, vol. 4, no. 3 (Spring, 1978), p. 582.

الشعر العظيم، يتقيد بحدود واسطته، أو أن من الخطر على فن مكاني كالرسم أن يحاول استخدام التأثيرات المتتالية لفن زماني كالشعر»[112].

إن «الأخطار» في إضفاء الطابع المكاني على الأدب في العصر الحديث قد فهمت على أنها أخطار سياسية بالتحديد. حاول فرانك كرمود وفيليب راف (Philip Rahv) أن يثبتا وجود علاقة بين الجماليات المكانية للحداثة وصعود الفاشية، وهذا ما صاغه أدق صياغة روبرت فايمان (Robert Weimann): «إن فقدان البعد الزمني يعني تدمير التأثير السردي الخاص، أي تمثيل العملية الزمنية، وبالتالي النفي الأيديولوجي للواقع المتحول من تلقاء ذاته، نفي تاريخية عالمنا»[113]. وعلى هذا، فإن المكان الأدبي في نظر نقاد محْدثين كثيرين كان مرادفًا لإنكار التاريخ، والفرار إلى التبجيل غير العقلاني للصور الأسطورية. ومن ناحية أخرى، فإن مقاربة المكان الأدبي «الآمنة» قد استمرت كما هو متوقع من خلال نفيها أن يكون للمفهوم أي عواقب سياسية على الإطلاق. يناقش جوزيف فرانك ذلك قائلًا إن مفهوم الشكل المكاني هو «تخيل نقدي محايد»،

---

(112) *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting* (1940; rpt., New York: W. W. Norton, 1967), p. 21.

(113) هذا المقطع اقتبسه جوزيف فرانك في: Frank, *Spatial Form in Narrative*, p. 214, from Weimann's *«New Criticism» und die Entwicklung Burgerliche Literaturwissenschaft* (Halle: M. Niemeyer, 1962).

انظر أيضًا: Kermode, «A Reply to Joseph Frank,» pp. 579-588, and Rahv, «The Myth and Powerhouse,» in: Rahv's *Literature and the Sixth Sense* (Boston: Houghton Mifflin, 1969), pp. 202-215.

وإن نقادًا من مثل كرمود «يُسْقطون حقدَهم على الآخرين، على طريقة التحليل النفسي الكلاسيكي... ويحولونهم إلى أكباش فداء»[114]. وفي وَسَط هذه الاتهامات والاتهامات المضادة، فإن الأمر الوحيد الذي يوحد جميع الخصوم على قضية المكان الأدبي هو التبجيل المشترك للمبادئ المكرسة في كتاب ليسنغ **لاوكون**. وأولئك الذين يهاجمون اختلاط الأنواع الفنية المتضمن في مفهوم المكان الأدبي يستحضرون بانتظام مرجعية ليسنغ، وأما أنصار المكان الأدبي فإنهم يظهرون تقديرهم له بجعل مقولاته أدوات تحليلهم الأساسية.

وحين يشغل نص موقعًا مركزيًا في معايير التقاليد المتنافسة ويستحضره كوحي إنسانيون مسيحيون مثل ويمسات (W. K. Wimsatt)، وإرفنغ بابيت (Irving Babbitt) من ناحية، وتروتسكيون مثل كليمنت غرينبرغ (Clement Greenberg) من ناحية أخرى، فإن الأمر يبدو جديرًا بإعادة طرح السؤال عما يقوله ـ وقاله ـ النص حول القضايا الأساسية التي يُفترض أنه أوضحها[115]. في الصفحات التالية، أقترح أن نرجع إلى كتاب ليسنغ **لاوكون** ونطرح نوعين من الأسئلة، أحدهما نقدي والآخر تاريخي: أولًا، كم هي ملائمة تمييزات ليسنغ

---

(114) Frank, *Spatial Form in Narrative*, p. 221.

(115) انظر: W. K. Wimsatt, «Laokoon: An Oracle Reconsulted» (1970), rpt. in: *Day of the Leopards* (New Haven, CT: Yale University Press, 1976), pp. 40-46; Irving Babbit, *The New Laocoon* (Boston, MA: Houghton Mifflin, 1910), and Clement Greenberg, «Toward a Newer Laocoon,» *Partisan Review*, vol. 7 (July-August, 1940), pp. 296-310.

الأساسية بين الفنون الزمانية والفنون المكانية كأدوات للتحليل؟ ثانيًا، ما هي الظروف التاريخية التي حفزت ليسنغ على إجراء هذه التميزات؟ أنا لا أتوقع أن يكون أي من الفريقين المتنازعين سعيدًا جدًّا بالإجابة عن هذين السؤالين، لأنني سأحاول أن أثبت (ضد فرانك وجماعته) أن فكرة الفنون «المكانية» و«الزمانية» يساء فهمها كلها بقدر ما تُستعمل ابتغاء تأكيد تميز جوهري للفنون أو في ما بينها. وسوف أحاول أن أثبت (ضد كرمود، وفايمان، وراف) أن ميل الفنانين إلى خرق الحدود المفترضة بين الفنون الزمانية والمكانية ليس ممارسة هامشية أو استثنائية، بل دافعًا أساسيا في نظرية الفنون وممارستها على السواء، دافعًا لا يقتصر على نوع فني أو مرحلة معينة. والحق أن هذا الدافع مركزي إلى حد يجد معه تعبيرًا عنه حتى في كتابات أصحاب نظريات من مثل كانط وليسنغ اللذين يؤسسان تقليد رفضه. أخيرًا، سوف اقترح طريقة جديدة لفهم مشكلة المكان ـ الزمان في الفنون، كصراع جدلي يضطلع فيه الطرفان المتضادان بأدوار وعلاقات أيديولوجية متغايرة في لحظات مختلفة في التاريخ. وهذا الوضع يمكن أن يوصف وصفًا أقل إثارة للنزاع بالإشارة إلى ما فيه من نقاط اتفاق مع طرفي النزاع حول الشكل المكاني. أي أنني أتفق مع فرانك وأتباعه على أن المكان الأدبي ظاهرة واقعية تستحق الدراسة، ولكني أعتقد أن صياغتهم للنظرية تتصف بالتجريب أكثر من اللازم، وأن المكان الأدبي يجب ترسيخ تصوره (لا «كوجود مستقل عن الزمن») وتطبيقه على كل النصوص، أدبية أكانت أم غير ذلك. ومن ناحية أخرى، أتفقُ مع كرمود وراف وفايمان على

أن مقولتي المكان والزمان ليستا بريئتين أبدًا، وأنهما تحملان على الدوام شحنة أيديولوجية، الأمر الذي يظهر أكثر ما يظهر في ذلك المصدر العظيم للحكمة حول هذه القضية، كتاب ليسنغ **لاوكون**.

وماذا يعني بالضبط أن نقول إن الأدب فن زماني، والرسم فن مكاني؟ تعود نقاد الأدب أن يحذوا حذو ليسنغ بالكشف عن هذا التعبير بالكلام الموازي عن تلقي الأعمال الأدبية وواسطتها، ومحتواها. فالقراءة تحدث في زمن، والعلامات التي تُقرأ يجري لفظها أو كتاباتها في تسلسل زمني، والأحداث الممثلة أو المروية تجري في الزمن. وهكذا هناك نوع من التشاكل، أو ما يدعوه ليسنغ «علاقة ملائمة» (bequemes Verhältnis) بين الواسطة، والرسالة وعملية فك الشيفرة في الذهن[116]. ويعمل في تفسيرات الفن البصري تشاكلٌ مماثل: تتألف الواسطة من أشكال معروضة في المكان، وهذه الأشكال تمثل أجسامًا وعلاقات هذه الأجسام بالمكان، وإدراك الواسطة والرسالة كلتيهما فوري لا يأخذ وقتًا طويلًا.

والاعتراضات على هذه القواعد أو الإخلالات بها كثيرًا ما يشير إليها نقاد الأدب ومؤرخو الفن، ولكنهم تعاملوا معها على العموم بوصفها «حوادث» ثانوية، أو إضافية، أو خادعة، في مقابل الأولوية الجوهرية للطريقة الزمانية أو المكانية التي تقتضيها طبيعة الأداة. وهكذا، فعلى

---

(116) بهذا المعنى، فإن الأدب والفنون البصرية تستخدم العلامات المحاكية والأيقونية «الطبيعية» في نظر ليسنغ. انظر: David Wellbery, *Lessing's Laocoon: Semiotics and the Age of Reason* (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1984), p. 7.

الرغم من أن معظم نقاد الأدب سوف يقرون بوجود معنى في الكلام عن مكان أدبي في أنواع فنية مثل الشعر الوصفي (ekphrastic) (قصيدة كيتس (Keats) أنشودة عن جرة إغريقية Ode on a Grecian Urn التي تفيد كمثال طقسي)، وهذا الإقرار تصاحبه على العموم استراتيجيات رفض مسهبة تعالج هذا النوع من المكان بوصفه خادعًا أو ثانويًا أو «مجازيًا بحتًا». وكما تعبر عن ذلك ويندي شتاينر في دراستها الأخيرة عن المقارنة بين الفنون في الأدب الحديث، فإن القصائد الوصفية تعبر عن فكرة قهر الفن للزمن من غير أن تقهره هي ذاتها. إن هذه القصائد تخفق حيث تنجح الفنون البصرية على ما يظهر، فما تكتسبه من الموضوعات الأدبية التقليدية ليس إلا مثالًا على ما يمكن أن تتطلع إلى فعله... والنتيجة هي الافتقار إلى الامتداد المكاني وإلى توافق التجربة الجمالية مع العمل المميز للرسم. وهكذا، فإن الموضوعات الأدبية التقليدية للّحظة الساكنة هي اعتراف بالفشل، أو بالنجاح المجازي الصرف[117]. ولو قرأ ليسنغ هذا التعليل، لوافق عليه تمامًا. فهو يردد حجته على الاستحالة الملازمة لجعل الشعر مكانيًا، والمبدأ الذي ترتكز عليه تلك الحجة: «توافق التجربة الجمالية مع ما يصنعه الإنسان» عند شتاينر هو مجرد نسخة نفسية من «العلاقة الملائمة» بين الواسطة والمحتوى، وعملية فك الشيفرة التي يشترطها ليسنغ في **لاوكون**.

وتوضع استراتيجيات مماثلة للإنكار في مواجهة مطالبات أخرى بالشكل المكاني في الأدب. وحين يشار إلى أن العمل الأدبي مكاني

(117) *The Colors of Rhetoric* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1982), p. 42.

بقدر ما هو مكتوب، مثلًا، فإن هذه السمة يتم إقصاؤها بوصفها مسألة ثانوية، غير جوهرية. والجوهر الحقيقي للعمل الأدبي يعثر عليه في شكله الشفوي، أو في نسخة مثالية تتعالى على أي نص مادي أو أداء منطوق[118]. وهناك مطالبات أبرع وغير مباشرة بالمكانية الأدبية ـ أفكار التصميم المعماري المنتظم، والصور والرموز التي تُقدم خلاصات دلالية أو تركيبية، وأنظمة الذاكرة المكانية التي تسهل الأداء الشفوي ـ يتم إقصاؤها بأشكال مختلفة: هي أمكنة «مجازية بحت»، وبالتالي ليست «واقعية»، أو هي مجرد وسائل مساعدة إضافية للأداء، أو القراءة، أو التأويل. وليست جزءًا من «العمل نفسه» الموجود في الزمان، أو هي «تجمل» العمل على نحو يحول دون حرية القراء[119].

ويوجد تقليد مماثل لإنكار الزمانية في الفنون البصرية. والزعم أن اللوحة، مثلًا، يجب إنعام النظر فيها خلال فترة زمنية ما، أو أن التمثال يجب النظر إليه بالتحرك حوله، أو أن البناء لا يمكن أن يُرى «دفعةً واحدة»، يواجه بالحجة المضادة التي مفادها أن هذه العمليات

---

(118) ثمة مثال جيد على هذه الاعتراض على «تجسدات» النص الأدبي المكانية أو المادية أو المرئية هو زعم رومان إنغاردن (Roman Ingarden) أن العمل الأدبي هو «شيء مفتعل بالكلية» و«ليس حقيقيًا». انظر: *The Literary Work of Art*, translated by G. G. Grabowicz (Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1973), pp. 122-123.

(119) للاطلاع على مناقشة اعتراضات إيرل ماينر (Earl Miner) وستانلي فيش (Stanley Fish) على مفهوم المكان الأدبي انظر مقالتي: W. J. T. Mitchell, «Spatial Form in Literature,» in: *The Language of Images*, edited by W. J. T. Mitchell (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1980), pp. 279 and 285.

الزمنية لا يحددها ولا يُجبِرنا عليها الموضوعُ نفسه. نحن نستطيع أن نفعل ذلك على النحو الذي نشاء (إلى هذا الحد أو ذاك)، وخلال هذه العملية، نعلم أننا **نحن** من ينتقل في الزمن، في حين أن «الشيء نفسه» يبقى مستقرًا وساكنًا في وضعه المكاني الثابت. وعندما يأتي أحدهم بحجة مفادها أن بعض اللوحات تمثل أحداثًا زمنية، مشاهد من قصة، مثلًا، أو حتى مجموعة من الصور المتتابعة التي توحي بالحركة، فإن واحدنا يتوقع أحد الأجوبة التالية: (1) الزمانية المتضمنة في اللوحة القصصية لا تنقلها مباشرة علاماتُها، بل يجب استخلاصها من مشهد وحيد مُسبَغ عليه طابع المكان، (2) وهذه الاستنتاجات المكانية، والإشارات الموحية بها، ليست مهمة الرسم الأولى، التي هي تقديم الأشكال في آنية حسية ولحظية، ولا أن يطمح إلى رتبة الخطاب أو السرد. وأن يتوجب علينا **استخلاص** الزمانية من لوحة أمرٌ يدل على أن الواسطة لا تستطيع أن تمثلها مباشرة بالشكل الذي تستطيعه الأشياء المكانية.

إن جميع هذه الاستراتيجيات الرامية إلى توضيح الاعتراضات الظاهرة على قاعدةِ تمييزِ مكاني - زماني للفنون قد توقعها ليسنغ في لاوكون. والحق أن الفصل الأول ذاته الذي يطرح فيه ليسنغ «مبادئه الأولى»، يتوقع أكثر أشكال الإخلال بها فظاعة. بعد أن يعلن أن «الأجسام... هي موضوعات الرسم الخاصة»، و«الأفعال... هي موضوعات الشعر الخاصة»، لا يلبث أن يقدم تنازلًا استراتيجيًا:

> لا توجد الأجسام كلها، مع ذلك، في المكان فقط، بل في الزمان أيضًا. إنها تمتد، وفي أي لحظة من امتدادها، قد تتخذ

مظهرًا مغايرًا، وتدخل في علاقات مختلفة. وكل واحد من هذه المظاهر والائتلافات اللحظية كان نتيجة لما تَقدمه، قد يصبح سببًا للآتي، ولذلك فهو مركز الفعل الحاضر. وعلى هذا يمكن أن يحاكي الرسم الأفعال أيضًا، ولكن كما يتم الإيحاء بها من خلال الأشكال. (L91- 2/103)

الفن المكاني يغدو زمانيًا، ولكن على نحو غير مباشر فحسب، بالإيحاء، بواسطة الأجسام أو الأشكال (aber nur andeutungsweise durch Körper). وعلى نحو متسق التماثل:

لا يمكن، من ناحية أخرى، أن توجد الأفعال وجودًا مستقلا، بل يجب أن تنضم دائمًا إلى عوامل معينة. وبقدر ما تكون هذه العوامل أجسامًا، أو معتبرة كذلك، فإن الشعر يصف الأجسام أيضًا، ولكن فقط على نحو غير مباشر عبر الأفعال [schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Hand-lungen]. (L92/103)

ويتبين أخيرًا أن التميز بين الفنون الزمانية والمكانية لا يعمل إلا في المستوى الأول للتمثيل، مستوى العلاقة المباشرة أو «العلاقة الملائمة» بين العلامة والمدلول. وعند المستوى الثاني للاستنتاج حيث يحدث التمثيل «على نحو غير مباشر»(andeutungsweise)، تصبح مدلولات الرسم والشعر دوال بفضل ما تتميز به، وتذوب الحدود بين الفنون الزمانية والمكانية. يعبر الرسم عن الفعل الزماني تعبيرًا غير مباشر، بواسطة الأجسام، ويمثل الشعر الأشكال الجسمانية تمثيلًا غير مباشر بواسطة الأفعال. إذًا يتعلق تمثيل ليسنغ كله

بالخيط الرفيع للفارق بين التمثيل الأولي والثانوي، التعبير المباشر وغير المباشر.

ولكن يجب أن نسأل أنفسنا الآن ماذا يعنيه تمثيل أو تعبير «مباشر»، علامة لا تعمل على «نحو غير مباشر». من المؤكد أن ذلك لا يعني أن الأجسام أو الأفعال هي حاضرة أمامنا في الرسم أو الشعر فقط، فذلك يعني أن ننكر حدوث أي تمثيل على الإطلاق. فالأجسام الممثلة في لوحة لا تُعرض مباشرة بأي معنى حرفي، بل هي معروضة على نحو غير مباشر بواسطة الأشكال والألوان، أي بأنواع معينة من العلامات. ولذلك فإن التفريق بين «المباشر» و«غير المباشر» ليس اختلافًا في النوع، بل في الدرجة. يعرض الرسم الأجسام على نحو غير مباشر، عبر العلامات التصويرية، ولكنه يفعل ذلك على نحو أكثر مباشرة من عرضه للأفعال. إن تمثيل الأجسام سهل أو «ملائم» للرسم. أما تمثيل الأفعال فهو ليس مستحيلًا بل أكثر صعوبة، أو غير ملائم. وهذه العلاقة بين السهولة والصعوبة النسبيتين تصبح جلية عندما يلتفت ليسنغ إلى تمثيل الأجسام بالشعر:

> التفاصيل التي تستقبلها العين حين تلمحها، يعددها [الشاعر] على مهَلٍ واحدةً واحدة، وكثيرًا ما يتفق أن ننسى التفصيل الأول عندما يصل بنا إلى التفصيل الأخير. ومع ذلك علينا أن نشكل من هذه التفاصيل صورة. حين ننظر إلى شيء، تكون مختلف الأجزاء ماثلة على الدوام أمام العين. وتستطيع أن تعيد النظر إليه مرةً بعد أخرى. ولكن الأذن تفقد التفاصيل التي سمعتها إلا إذا احتفظت بها الذاكرة. وإذا احتُفظ بها على هذا النحو، فكم من

الجهد والتعب [welche Mühe, welche Anstrengung] ستكلف لاستعادة انطباعاتها بالترتيب الصحيح، وحتى بالسرعة المعتدلة اللازمة للحصول على فكرة مقبولة عن الكل.
(*L*102- 3/110-11)

إن الصفة المميزة للمكان والزمان في الرسم والشعر هي في الأساس مسألة اقتصاد في العلامات، الفارق بين العمل الرخيص اليسير، و«الجهد والتعب» المكلفين. ولكن إذا كان ما يُبْقي الشعر والرسم في مجاليْهما الصحيحين هو درجة الجهد فقط، فمن الواضح إذًا أن هذا الفارق لا يمكن أن يكون أساسًا لأي تمييز دقيق للنوع. وحجة الاقتصاد يمكن، على العكس من ذلك، أن تنقلب على وجهة نظر ليسنغ بالزعم أن قيمة كل عمل فني متناسبة مع ما «يكلف» من مهارة وعمل ومشقة. لعل ليسنغ يحترس من هذه الحجة عندما يسخر من الكاتب المسرحي الفرنسي شاتوبران (Chateaubrun) لإدخاله أميرة في اقتباسه مسرحية فيلوكتيتس (Philoctetes)، وبالتالي تحويله وصف سوفوكليس (Sophocles) الرائع للمعاناة الرجولية إلى «مسرحية عينين ساحرتين». ويشير ليسنغ متهكمًا إلى أن المراجعين اقترحوا تسمية هذا الاقتباس «العقبة المذللة» (La difficulté vaincue) (*L* 26/35).

ما الذي يترتب على إلغاء التفاضل المكاني الزماني كأساس للتميز النوعي بين الرسم والشعر[120]؟ بادئ ذي بدء، شيء واحد لا

(120) للاطلاع على مناقشة شاملة، انظر: Mitchell, «*Spatial Form of Literature*,» pp. 271-99.

«يترتب على ذلك» هو إلغاء الفارق بين النصوص والصور. لا شيء قلتُه هنا ينبغي اعتباره ادعاء بأن الفنيْن يغدو التفريق بينهما متعذرًا، بل أن مفهومَي المكان والزمان يخفقان في تقديم أساس متماسك للتفريق بينهما. والنتيجة الفورية الأكيدة للارتياب في التمييز المكاني والزماني هي استعادة الاحترام إلى أشياء كثيرة جدًّا يفعلها الفنانون ويلاحظها النقاد في الممارسة. وجميع الاستراتيجيات غير الموثوقة لجعل الأدب مكانيًّا والرسم زمانيًّا تبدأ بالظهور أكثر واقعية. وحين نجد رنسيلير لي يرتئي أن «من الخطر على فن مكاني مثل الرسم أن يحاول الظفر بالتأثيرات المتابعة لفن زماني مثل الشعر»، قد نفهم ذلك كدعوة إلى اتخاذ ضرب من المجازفة، وليس كتحريم لجواز حدوثه بالذات. وحين نقرأ أن ويندي شتاينر تدعو موضوعات الشعر الوصفي «إقرارًا بالفشل، أو نجاحًا مجازيًّا صرفًا»، قد نتساءل عن نوع النجاح الآخر الذي يمكن أن يطمح الشعر إليه.

ثمة نتيجة عملية أخرى لإلغاء فكرة الأنواع الفنية المكانية والزمانية وهي أننا نستطيع أن نكف عن قول أشياء كثيرة عن الفنون قلما تعني شيئاً، أو لا تعني شيئًا. والمقدمة التي نبدأ بها هي أن أعمال الفن، مثلها مثل جميع موضوعات التجربة الإنسانية، هي بنى في المكان ـ الزمان، وأن المشكلة المثيرة للاهتمام هي أن نفهم بنية مكانية ـ زمانية معينة، لا أن نحدد أنها زمانية أو مكانية. فالقصيدة ليست بالمعنى الحرفي زمانية وبالمعنى المجازي مكانية: إنها بنية مكانية ـ زمانية بالمعنى الدقيق للكلمة. ولا يصبح مصطلحا «المكان»

و«الزمان» مجازيين أو غير حقيقيين إلا عندما ينفصل أحدهما عن الآخر بوصفهما جوهرين مستقلين متناقضين يحددان طبيعة الشيء. واستعمال هذين المصطلحين هو، بالمعنى الدقيق للكلمة، مجاز مرسل مستتر، اختزال الكل في جزء منه.

غير أن أهم نتيجة للكشف عن الأساس المجازي للأنواع الفنية المكانية والزمانية ليست إعطاءنا طريقة جديدة للقراءة. وأحسب أن تفسير الفنون العملي يتعثر في تقدمه كثيرًا من غير أن تشغله هذه «المبادئ الأولى». إن تأثير هذه المبادئ في الممارسة ينحصر في تشكيل أحكام القيمة، ومبادئ الأعمال المقبولة، وصياغة الدلالة الأيديولوجية للأساليب، والحركات، والأنواع الفنية. وبما أن هذه المبادئ التنظيمية تعلن على العموم بأنها ليست أكثر من طرائق طبيعية، أو ضرورية، أو حرْفية للكلام عن الفنون، فإن الكشف عن أساسها المجازي قد يساعدنا في أن نبني من جديد ما قد يدعوه فريدريك جيمسون (Fredric Jameson) «اللاوعي السياسي» الذي يطلق حركتها ويحدد شكلها[121].

وفي ضوء ذلك، فإن اختيار ليسنغ للمكان والزمان كمبدأين أولين للتمييزات العامة للفنون كان في جوهر الأمر خطوة حكيمة، وذلك لأن أثره الظاهر تمثل في نقل مناقشته من مجال الرغبة، وإلحاقها مباشرة بالضرورات الطبيعية (استمرار الاعتقاد أن هاتين المقولتيْن هما «ابتكاران نقديان محايدان» يشهد على فعالية اختياره). إن ليسنغ

(121) Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981).

يخفي الأساس المجازي للتمييز تحت قناع الطبيعة و«التحديدات الضرورية» (notwendigen Shranken) التي تحكم العوالم الجسدية والذهنية والسيميائية. ولكن المناقشة انطلاقًا من الضرورة تميل إلى الانزلاق انزلاقًا غير متطفل إلى حجة تنطلق من الرغبة: ينبغي ألا يكون الرسم زمانيًا لأن الزمن لا يناسب طبيعته الجوهرية. وبالطبع فإن الحجة النابعة من الرغبة ينبغي التقليل من أهميتها لأنها لا تكون ذات معنى إلا عندما يتضح أن الحجة النابعة من الضرورة قد أخفقت. ولا حاجة إلى القول إن الأنواع الفنية يجب **ألا** تُمزج إذا كان ممكنًا **ألا** تمتزج. وعلى الرغم من ذلك، فإن ليسنغ يطمس باستمرار هذين النوعين من الحجج للحيلولة دون طمس نوعين من الفن:

> إن الولع بالوصف في الشعر، والميل إلى القصة الرمزية في الرسم، قد نجما عن الرغبة في جعل الأول صورة ناطقة من غير أن يُعرف حقًا ما الذي يستطيع ويجب أن يرسمه، والآخر قصيدة بكماء من دون أن يؤخذ بالحسبان إلى أي حد يستطيع الرسم أن يعبر عن أفكار شاملة من غير التخلي عن مجاله المناسب، والانحطاط إلى طريقة اعتباطية في الكتابة. (*Lx*/11)

يريد ليسنغ أن يقول إن ما «يستطيع ويجب أن يرسمه» (was sie malen könne und solle) الشعر ينبغي أن يكون الشيء نفسه ـ الأفعال في الزمان. وما يستطيع أن يفعله واضح تمامًا من سوء الحظ في المشهد الثقافي المعاصر بحيث إن ليسنغ ينتقد: يمكن أن يسقط في «الولع بالوصف» (Schilderungssucht)، ويحول

نفسه إلى «صورة ناطقة» (redenden Gemälde) ويمكن أن يتخلى الرسم بالمثل عن مجاله الصحيح للقصة الرمزية، وبالتالي يغدو مثل الكتابة (Schriftart).

إن للحجة الصادرة عن الرغبة إذًا تأثيرًا مفيدًا هو إسقاط القناع عن الطابع الأيديولوجي للحجة الصادرة عن الضرورة. ويجب الآن إيراد الحجج المضادة للزمان في الرسم، وللمكان في الأدب، لا لأن هذه الأشياء خادعة أو مستحيلة، بل لأنها ممكنة تمامًا. إن «قوانين النوع الفني» التي ظهر أنها مفروضة من الطبيعة، يتبين أنها مصطنعة ومن وضع البشر. ولقد لاحظنا آنفًا أن ليسنغ يلمح، في لحظة غفلة، إلى أن هذه القوانين اقتصادية إلى حد ما على الأقل، وأن الصفة المميزة للنوع مرتبطة بالعمل «الملائم»، وفقدان هذه الصفة بالعمل الصعب المكلف. والآن يجب أن نضيف أن القوانين هي مسألة اقتصاد «سياسي»، ترتبط مباشرة بتصورات المجتمع المدني، وبصورة العلاقات الدولية المستقرة فوق ذلك. إن العنوان الفرعي لكتاب لاوكون يُترجم عمومًا إلى «مقالة عن حدود الرسم والشعر» (An Essay upon the Limits of Painting and Poetry)، ولكن الكلمة المترجمة إلى «حدود» (Grenzen) ربما تكون ترجمتها إلى «تخوم» أكثر دقة، كما نرى في استخدام ليسنغ الذي لا يُنسى للكلمة:

> يجب أن يكون الرسم والشعر مثل جارين مستقيمين صديقين، لا أحد منهما يُسمح له بالفعل بأن يمارس حريات غير لائقة في قلب ميدان الآخر، غير أنهما يستعملان الرفق المتبادل على التخوم،

ويحققان استقرارًا سلميًّا على رغم جميع التعديات الصغيرة التي تدفع الظروف أحدهما إلى القيام بها على عجل على حقوق الآخر. (L110/116) t.me/soramnqraa

إن تخوم ليسنغ الاستعارية بين الفنون المكانية والزمانية لها شبهها الدقيق على الخريطة الثقافية التي يرسمها لأوروبا في **لاوكون**. وكما لاحظ غومبرتش أول مرة، فإن الجدال يأخذ شكل «مباريات» يلعبها فريق أوروبي. الجولة الأولى ضد وينكلمان (Winckelmann) الألماني، والثانية ضد سبنس (Spence) الإنكليزي، والثالثة ضد كونت دي كيلوس (Comte de Caylus) الفرنسي[122]. وبما أن ليسنغ ينتقد الممثلين القوميين الثلاثة جميعًا على عدم ملاحظة تخوم الفنون، فمن المغري أن نرى موقفه كموقف أممي مستنير ينظم السجال من موقع غير منحاز. ولكن النظرة القريبة تكشف تحزب ليسنغ: الفرنسيون هم الذين خلطوا الأنواع الفنية بـ«الرقة الزائفة»، و«العقبة المذللة»، وكلاسيكيتهم الجديدة الباردة، بجعلهم الشعر يتوافق مع جماليات الرسم والنحت الكلاسيكيين وتآلفاتهما المفتقرة إلى العاطفة. إن إشارة وينكلمان إلى أن لاوكون لا يصرخ بسبب كبته الرواقي للانفعالات (لا كما سيجادل ليسنغ، لأن ضرورات الواسطة تملي الكبح) تبدو خطرة، لأن ذلك يظهر وكأن باحثًا ألمانيًّا عظيمًا يتعرض للعدوى بالأفكار الفرنسية. وفي المقابل، فإن الإنكليز يتم تجنيدهم كحلفاء ضد فرنسا. يُدخل ليسنغ آدم سميث (Adam Smith) إلى الجدال باعتباره «رجلًا إنكليزيًّا، ولذلك فهو

(122) Gombrich, «Lessing,» p. 139.

رجل ليس من السهل أن تُوقَع به شبهة الرقة الزائفة» (L 26/35)، ويلجأ إلى مثالَيْ ميلتون (Milton) وشكسبير (Shakespeare) (اقتباسًا من كتاب بيرك بحث فلسفي) في مقابل الشعرية الفرنسية التصويرية. يشير غومبرتش إلى «أننا نراقب هنا إدماج مختلف التقاليد: يتناسج تقليد الموازنة، أو تنافس الفنون، مع التمييز الكلاسيكي بين السامي والجميل، وهذه الأصناف تُرى بدورها من جهة التقاليد السياسية والقومية، الحرية والطغيان، إنكلترا وفرنسا. شكسبير شعر طليق وسامٍ، وكورني (Corneille) صارم، مع أنه تمثال جميل»[123].

ليس عند ليسنغ أي شيء ضد النحت الجميل بالطبع، ما دام في محله ولا يحاول أن يصبح مثالًا للشعر. ومن ناحية أخرى، يمكن أن يكون مثالًا مفيدًا بعض الفائدة للحدود الصارمة التي يريد ليسنغ أن يفرضها على جميع الفنون البصرية والتشكيلية. وكما قد نتوقع، فإن هذه الحدود يجري تقديمها كقانون يحرر الفنان البصري من الخضوع للاهتمامات الغريبة، ولا سيما الدينية منها:

> من بين الأشياء القديمة التي يتم اكتشافها، يجب أن نميز ونسمي فقط تلك الأعمال الفنية التي هي أعمال يدوية للفنان كفنان ليس غير... وكل ما تبقى، كل ما يُظهر ميلًا دينيًّا واضحًا لا يستحق أن يُدعى أعمالًا فنية. فالفن فيها لم يكن يؤدي عمله من أجله هو، بل كان أداةً للدين فقط بعد أن فُرِضت عليه تمثيلات رمزية مع اهتمام بدلالتها أكثر منه بجمالها. (L 63/74)

---

(123) Ibid., p. 142.

الدين يقيد فن الرسم بنقله من وظيفته الأصلية، تمثيل الأجسام الجميلة في المكان، ويخضعه لاهتمام غريب، التعبير عن «دلالة» من خلال «تمثيلات رمزيّة»، وهي اهتمامات مناسبة للأشكال الزمانية كالخطاب أو السرد. إن تحالف ليسنغ مع الإنكليز ضد الفرنسيين هو إذًا ديني إضافة إلى أنه سياسي ـ «حلف مقدس» بروتستانتي ضد الوثنية الكاثوليكية. وفي ضوء ذلك، لا يفاجئنا أن نجد ليسنغ يُطري «محطمي الأيقونات الأتقياء» (frommen Zerstörer) لأنهم حطموا الأعمال الفنية القديمة التي حملت علامات رمزية (من مثل قرنيْ باخوس)، ولأنهم أبقوا على تلك الأعمال التي «لم يدنسْها قط جعلُها موضوعًا للعبادة» (welches durch keine Anbetung verunreiniget war) (*L*63-74). إن «الرسم الديني» عبارة متناقضة في نظر ليسنغ، فهي اعتداء على حرية الفنان السياسية، وعلى قانون الواسطة الطبيعي الذي يحصر الفنون البصرية في الجمال المكاني الجسماني، ويحتفظ بالدلالة الروحية لواسطة الشعر الزمانية.

من الواضح إذًا أن قوانين النوع الفني عند ليسنغ لا تهدف إلى جعل الفنون المكانية والزمانية منفصلة بل متساوية، على أن تُعزل في ما يعتبره عدم مساواتها الطبيعية. كان للشعر المجال الأوسع بسبب «المدى غير المحدود للخيال، وعدم محسوسية الصور». إن «تعديات» أحد الفنون على آخر يرتكبها على الدوام الرسم الذي يحاول أن يتفلت من مجاله الأصلي، ويغدو «طريقة اعتباطية في الكتابة»، أو يقوم بمحاولة أكثر شؤمًا، وهي استدراج الشعر إلى

الحدود الضيقة للجماليات التصويرية. يقول ليسنغ: إن «الشعر مداه أوسع»، و«الجمال الذي في متناوله لا يستطيع الرسم بلوغه أبدًا». ولذلك فما «يرخص للشاعر أكثر مما يرخص للنحات أو الرسام». إن ما يظهر من احترام متبادل للتخوم يثبت في النهاية أنه خطة إمبريالية للاحتواء، ينفذها الفن الأكثر هيمنةً وتوسعًا:

> إذا كان الأصغر لا يستطيع أن يحتوي الأكبر، فمن الممكن احتواؤه في الأكبر. وبكلمات أخرى، إذا كانت كل صفة مميزة يستعملها الشاعر الوصفي لا تستطيع أن تُحدث تأثيرًا متساوي الجودة على القماشة أو في الرخام، فهل تستطيع كل صفة مميزة للفنان أن تكون مؤثرة بالمثل في عمل الشاعر؟ ولا شك في ذلك، لأن ما يسرنا في عمل فني لا يسر العين بل الخيال من خلال العين. (*L* 43/52)

ولو افترضنا أن ليسنغ تابع هذا الخط من الاستدلال إلى نتيجته المنطقية، لتوصل إلى أن فن الرسم لا حاجة إليه على الإطلاق. لذلك يتوقف دون تلك النتيجة، ويناقض نفسه. إن فن الرسم تتاح له بعض أنواع السلطة الفائقة: «يصنع صورة جميلة من انطباعات حسية مفعمة بالحيوية»، في حين يعمل الشعر «بالتمثيلات الضعيفة وغير المؤكدة للعلامات الاعتباطية» (*L*73/86)، وللرسم «قوة الإيهام التي تفوق قوة الشعر في عرض الأشياء المرئية» (*L*120/124)، وفي لحظات معينة، عندما «يتلعثم الشعر وتصبح الفصاحة بكماء»، فإن الرسم قد «يؤدي عمل المُفَسِّر» (*L* 135/138). يجب أن نكون، منطقيًّا وعقليًّا، قادرين على الاستغناء عن الرسم، فالشعر يشتمل على كل تأثيراته وأكثر

من ذلك، تمامًا مثلما هي مقولة المكان، بالنسبة إلى كانط، أساس إدراكنا كله للأشياء الخارجية، أما مقولة الزمان فهي أساس إدراكنا كله للمواضيع الداخلية والخارجية **معًا**(124). ويجب أن نكون قادرين، في النظرية، على الاستغناء عن المكان والرسم والأجسام، في عالم الوعي الزمني الخالص.

ومع ذلك، فإن ليسنغ يعترف بأننا لا نستطيع: فالآنية، والحيوية، والحضور، والإيهام بالواقع، وميزة تفسيرية معينة، تمنح الصور قوة غريبة، قوة تهدد بتحدي القانون الطبيعي والاستيلاء على ميدان الشعر. لذلك يجب إبقاء الرسم مكبوحًا، كما عرف القدماء، بـ«قوة القانون المدني»(125). وكالعادة، يقدم ليسنغ هذا

---

(124) «الزمان هو الشرط الأساسي **القبلي** لكل المظاهر مهما كانت. والمكان، بوصفه الشكل الخالص للحدس **الخارجي** كله، محدود إلى هذا الحد، فهو يؤدي عمل الشرط **الأولي** للمظاهر الخارجية فقط. ولكن بما أن جميع التمثيلات، سواء أكان لموضوعاتها أشياء خارجية أم لا، تنتمي في ذاتها، كأحكام للعقل، إلى حالتنا الداخلية، وبما أن هذه الحالة الداخلية تشغل موقعًا أدنى من الشرط الشكلي للحدس الداخلي، وبالتالي تنتمي إلى الزمان، فإن الزمان شرط **أولي** لكل المظاهر مهما كانت». انظر: *Critique of Pure Reason* II. 6, A34, translated by Norman Kemp Smith (New York: St. Martin's Press, 1929), p. 77.

(125) L10-19: «نحن نضحك حين نقرأ أن الفنون عند القدماء كانت تخضع للقانون المدني، ولكن لا يحق لنا أن نضحك. ولا شك في أن القوانين يجب ألا تَغتصِب من العلم أي نفوذ، لأن هدف العلم هو الحقيقة. والحقيقة ضرورة من ضرورات الروح، ووضع أي تقييد على إشباع هذه الحاجة الأساسية طغيان. وعلى العكس من ذلك، فإن هدف الفن هو اللذة، واللذة ليست أساسية، ونوع اللذة ودرجتها اللذان سوف يُسمح بهما ربما يعتمدان بحق على واضع القانون».

القانون وكأنه سوف يسري على الفنون جميعًا، تاركًا العلم وحده معفيًّا، بما أن السعي وراء الحقيقة (على خلاف اللذة) ينبغي ألا يُسن له قانون. ولكن عندما ينصرف إلى الحالات، لا تسري القوانين إلا على الرسم: «قانون ضد الكاريكاتور» عند الإغريق، و«قانون طيبة الذي يأمر [الفنان] بأن يصنع نُسَخه أجمل من الأصول» (*L9/18*). يحتاج الرسم على ما يبدو إلى تنظيم أكثر صرامة من الشعر: إن للفنون التشكيلية على الخصوص، إضافة إلى التأثير المحتوم الذي تمارسه على شخصية الأمة، قدرة على إحداث تأثير واحد معين يتطلب انتباهًا دقيقًا من القانون (*L* 10/19). وتوضيحًا لهذا «التأثيرالواحد»، يشرع ليسنغ، في استطراد يسترعي الاهتمام. يقول ليسنغ، بالنسبة إلى الإغريق، «التماثيل الجميلة التي عُملت على مثال رجال وِسام أثرت في مبدعيها، والدولة كانت مدينة برجالها الوسام للتماثيل الجميلة». وفي ما يتصل بنا نحن أهل هذا العصر، من ناحية أخرى، فإن «خيال الأم المرهف يبدو أنه لا يعبر عن نفسه إلا بالمسوخ» (*L* 11/19). ثم يشرح ليسنغ هذه القفزة الغريبة من مبدعين ومشاهدين قدماء وسام، وإبداعات قديمة جميلة، إلى أمهات معاصرات يولدن مسوخًا، يشرح ذلك من خلال تفسير حلم متكرر الحدوث في أسطورة:

> من وجهة النظر هذه أظن أنني أكتشف حقيقة في بعض القصص القديمة التي كانت تُرفض بوصفها خرافات. إن أمهات أريستومينيس، وأريستوداماس، والإسكندر الكبير،

وسيبيو، وأغسطس، وغالريوس، قد حلمت كل منهن في فترة حملها بأن أفعى قد زارتها، والأفعى كانت أحد رموز الألوهية، وأن باخوس، وأبولو، وميركوري، وهرقل قلما كانت تُرسم لهم صور وتُنحت لهم تماثيل جميلة من دونها. كانت تلك النساء النبيلات يمتعن أنظارهن بالإله نهارًا، والحلم المحير أوحى إليهن صورة الأفعى. وهكذا أسوغ أنا الحلم، وأكشف حقيقة التفسير المستفاد من كبرياء أبنائهن والتملق الصفيق. فلا بد من وجود سبب ما لاتخاذ الفجور دائمًا صورة أفعى. (*L* 11/19-20)

لا بد من وجود ذلك بالفعل، ولا يحتاج ليسنغ إلى تحليل فرويد للصنمية (fetishism) والفالوسية (phallicism) ليعرف ما هو: الحلم تفسره الصورة التي تسببه. ويساعدنا هذا الحلم بدوره في رؤية ذلك «التأثير الواحد» للفنون البصرية، والذي «يتطلب اهتمامًا دقيقًا من القانون». ذلك التأثير هو على وجه الدقة القوة اللاعقلانية، اللاواعية للصور على التحريض على «الفجور»، والاقترانات الفاضحة وغير المحتشمة - يتم تصور اتحاد الإنساني والإلهي مثل جماع امرأة ووحش.

ولكن صورة التمثال الجميل مع الأفعى الرمزية هو في ذاته اقتران غير لائق للأنواع الفنية في نظر ليسنغ، فهي تجمع بين صورة لائقة (تمثال جميل يمثل جسمًا جميلًا) وصورة رمزية، اعتباطية، غير لائقة. الأفعى لا تمثل أفعى: هي رمز من رموز الألوهية، «تعبيرٌ» عما لا يمكن التعبير عنه بالصور تعبيرًا عاديًا. وتحت

سطح هذا الرمز المقدس يوجد الصنم الدنِس غير المحتشم. إنه يدعو «النساء الشريفات» إلى «إمتاع أعينهن» بالتعبد الوثني نهارًا، والاستسلام لـ«الفجور» ليلًا. ولا عجب أن أحَس محطمو الأيقونات الأتقياء شيئًا فاحشًا في هذه التماثيل، وألا يُبقوا إلا على تلك التي قد تقيدت تمامًا بقوانين الجمال الطبيعية النوعية (generic). إن اختلاط الفنون، والأنواع الفنية، هو تحريض على اختلاط جميع الفوارق المنزلية، والسياسية، والطبيعية، وهو تحريض خاص على الصور، على «التأثير الواحد» الذي تملكه ويجب تقييده بالقانون.

إن ليسنغ يختم هذا المقطع غير العادي بالاعتراف بأنه قد «حاد عما كان يرمي إليه، وهو أن يثبت فقط أن الجمال بين القدماء كان القانون الأسمى للفنون القائمة على المحاكاة». ولكن ليسنغ قد كشف في حيدانه ما قد يكون الأساس الأيديولوجي الأعظم أهمية لقوانينه الخاصة بالنوع الفني، أي قوانين الجنوسة. إن لياقة الفنون لها بالأساس علاقة بأدوار الجنس اللائقة، وليسنغ لا يعبر عن ذلك تعبيرًا جليًّا في أي موضع في لاوكون. ولا يسمح أن يبدو مجاز الاختلاف ظاهرًا إلا في غفلة التداعي الحر، والتي استدعتها المقابلة بين الإنتاج الأبوي للنحت القديم، وأمومة الفن الحديث المشوهة والفاحشة. وما أن نلمح الصلة بين النوع الفني والجنوسة، حتى تبدو، مع ذلك، أنها حاضرة في جميع المتناقضات التي تنْظم خطاب ليسنغ، كما سيُظهر الجدول التالي من النظرة الأولى:

فن الرسم	فن الشعر
المكان	الزمان
علامات طبيعية	علامات اعتباطية (من صنع الإنسان)
مجال ضيق	مجال غير محدود
محاكاة	تعبير
جسد	عقل
خارجي	داخلي
صامت	فصيح
جمال	سمو
عين	أذن
أنثوي	ذكَريّ

إن اللوحات، مثل النساء، كائنات جميلة، صامتة صمتًا مثاليًّا، مصممة من أجل إشباع العين، في مقابل الفصاحة السامية المناسبة لفن الشعر الرجولي. وهي محصورة في المجال الضيق للعرض الخارجي والمكان الذي تزينه، في حين أن القصائد حرة في الانتشار في عالم غير محدود من الفعل والتعبير الممكنين، مجال الزمان والخطاب، والتاريخ.

إن إدراك ليسنغ للخرق الذي يهدد هذه القوانين الطبيعية للنوع الفني والجنوسة يمكن أن يُفهم إذا وضعنا هذه المصطلحات النوعية مقابل جدول مصطلحات تقويمية:

أنواع غائمة	أنواع واضحة
محْدثون	قدماء
زِنّى	إخلاص
وحوش	أجسام جميلة
أمهات	آباء
«دماثة» فرنسية	«رجولة» الإنكليز والألمان

إن نقد ليسنغ الساخر من شاتوبران لتتبعه معاناة فيلوكتيتس حتى فقدانه أميرة جميلة بدلًا من فقدان «قوسه»، يغدو واضحًا في هذا السياق كنقد ساخر من الدماثة الفرنسية الأنثوية التي تحول مأساة ذكرية تتصف بالسمو إلى «مسرحية عينين ساحرتين».

وبالطبع لم يخترع ليسنغ الرابط بين النوع الفني والجنوسة. كان لديه سابقة قوية وجلية في مقالة بيرك عن السامي والجميل، التي جَلَتْ جلاءً تامًّا الارتباطَ بين الشعر والسمو والذكورة من ناحية، وفن الرسم والجمال والأنوثة من ناحية أخرى. إلا أن ليسنغ لا يذكر بيرك أبدًا، بيرك الذي اقتبس منه كثيرًا من الأفكار والأمثلة في **لاوكون**[126]، ولا يذكر أيضًا والده، الذي كتب أطروحة باللاتينية في ويتنبرغ عنوانها **لا تغيير في السلوك الجنسي** (de non commutando sexus habitu) «عن عدم اللياقة،

(126) انظر: William Guild Howard, «Burke Among the Forerunners of Lessing,» *PMLA*, vol. 22 (1907) , pp. 608-632.

أي ارتـداء النسـاء ملابس الرجال والرجال ملابـس النسـاء»[127].
وبدلًا من ذلك، فهو يبني كل شيء على ما يعترف بأنه «سلسلة جافة من الاستنتاجات» (diese trockene Schlusskette) (*L* 92/104)، مقولتا المكان والزمان المجردتان. ويضع نفسه مع نيوتن وكانط فوق ميدان الأيديولوجيا والنشاط الجنسي، في فضاء متعالٍ تُملي فيه قوانينُ الطبيعة المادية والعقل البشري قوانينَ النوع الفني ـ وبقي هناك.

ما عاقبة إنـزال ليسنغ من موقعه المهيب بوصفه نيوتن علم الجمال؟ شيء واحد لا يترتب بالضرورة على ذلك، هو أي غض من عبقريته. والقراءة التي أقترحها هي، على العكس من ذلك، قراءةٌ أعتقد أن ليسنغ يطلبها متعمدًا حين ينبهنا إلى أن تنظيم لاوكون «عَرَضي»، وأن ترتيب الفصول «في نموها» قد «جرى إلى حد ما مجرى قراءتي بدلًا من تطورها المتسق من مبادئ عامة. لذلك، فهي ليست كتابًا بمقدار ما هي مجموعة كتابات (collectanea) غير منتظمة، من أجل كتاب» (*L* x/11). وقراء ليسنغ هم الذين جعلوا مناقشته غير المنتظمة والمتداعية الأفكار نسقًا، محولين مصطلحاته الخلافية المتأثرة بالآراء الشخصة إلى «افتراضات نقدية محايدة». وعلى الرغم من تنصل ليسنغ الواضح من محاولة صنع نسق فهو يقول: «نحن الألمان لا نعاني من الافتقار إلى كتب منهجية. لا أمةَ في العالم تتفوق علينا في ملكة استخراج ما نشاء من النتائج من زوج

---

(127) أدين بهذه الواقعة اللافتة للنظر لمقال: Gombrich, «Lessing,» pp. 146-147.

من التعريفات، ونأتي بها مرتبة ترتيبًا معقولًا ومنطقيًا على أفضل وجه... وإذا كانت طريقتي في التفكير دون ذلك... «فإن أمثلتي، على الأقل، ستنهل كثيرًا من ذلك المنبع الثري»[128] (*L* x-xi/11).

إن لدى ليسنغ ما يعلمنا إياه، كمنبع لتداعيات الخواطر والأفكار المتعلقة بالفنون، أكثر بكثير منه كباني أنساق[129]. شيء واحد يعلمنا إياه، ويكاد يكون ذلك على الرغم من ميوله البلاغية الحذرة، هو أن العلاقة بين أنواع فنية مثل الشعر والرسم ليست مسألة نظرية بحت، بل شيئًا يشبه العلاقة الاجتماعية، وبالتالي السياسية والنفسية، أو الأيديولوجية (إذا شئنا دمج الكلمات). والأنواع الفنية ليست تعريفاتٍ تقنية، بل أفعال إبعادٍ وإفرادٍ تنزع إلى تجسيد «شيء آخر يتصف بالأهمية». و«النوع» و«طبيعته» قائمان لا محالة بالتقابل مع «غير النوع» ونزوعه إلى السلوك «غير الطبيعي». والعلاقات بين الفنون هي كالعلاقات بين الدول والقبائل والجيران، أو أفراد الأسرة نفسها، ولذلك فهي مترابطة بالأخوة والأمومة والأبوة والزواج والسفاح والزنى، وهي بالتالي خاضعة لأنواعٍ من القوانين والمحرّمات والطقوس التي تنظم أنماط الحياة الاجتماعية.

---

(128) إن إعادة بناء السياق الجدالي لنقد ليسنغ قد تزايدت أهميتها في الدراسات الحديثة العهد، انظر مثلًا: Dan L. Flory, «Lessing, Mendelssohn, and *Der Nordische Aufsehr*: A Study in Lessing's Critical Procedure,» in: *Lessing Yearbook VII* (Munich: Max Huber Verlag, 1975), pp. 127-148.

(129) للاطلاع على توضيح لنظرة ليسنغ «المنهجية» هذه، انظر: Wellberry, *Lessing's Laocoon*, p. 7.

إن محاولة ليسنغ أن يعلن القوانين العقلية التي تحكم هذه «القصة العائلية» للأنواع الفنية، تساعدنا في فهم عمل الفنانين الذين شرعوا في خرق هذه القوانين، فنانين من مثل وليام بليك (William Blake) مثلًا، الذي يصر على خلط الأنواع في فن مختلط من الشعر والرسم. وليس مصادفة أن يتنبأ فن بليك بالثورة التي «يتلاشى فيها الجنسان (Sexes) ويكفان عن الوجود»، وتتلاشى معهما «تفاهات الزمان والمكان (Vanities of Time & Space)»[130]. إن بليك، المشخص العظيم للمجردات، رأى بكل وضوح ما كان كامنًا تحت «المبادئ الأولى» عند ليسنغ: «الزمان (Time) والمكان (Space) كائنان واقعيان (Real Beings)، الزمان رجل، والمكان امرأة»[131].

إن انصراف ليسنغ عن مبادئه الأولى إلى موضوعات مثل الوثنية والصنمية، يساعدنا في أن نرى أخيرًا مصدر السلطة العجيبة التي امتلكها نصه على جميع المحاولات التالية لفهم الفرق بين الشعر والرسم. إن هذه السلطة لا تنجم فقط عن البلاغة السطحية للسبب والضرورة، بل عن شيء أعمق، عن استغلال ليسنغ البارع بلاغةَ الخوف من الأيقونات وتحطيمها، والتي تشيع في الخطاب الذي ندعوه «نقدًا» في الثقافة الغربية. يسوغ ليسنغ خوفًا من الصور

(130) Blake, *Jerusalem,* plate 92, 11. 13-14. *The Poetry and Prose of William Blake*, edited by David Erdman (New York Doubleday, 1965), p. 250.

وعن إبطال «تفاهات الزمان والمكان» انظر: Blake's «A Vision of the Last Judgment,» Erdman, 545.

(131) «A Vision of the Last Judgment,» Erdman, 553.

يمكن العثور عليه عند كل فيلسوف كبير، من بايكون إلى كانط إلى فتغنشتاين، لا خوفًا من أوثان البدائيين، أو من السوق الفظة، بل من الأوثان التي تندس في اللغة والفكر، النماذج الزائفة التي تربك الإدراك والتمثيل على السواء. وحين يأخذ ليسنغ بلاغة تحطيم الأيقونات بالمعنى الحرفي، أي حين يطبقها على الرسم والنحت بدلًا من تطبيقها على «الأوثـان» المجازية أو الأيقونات، فإنه قد يساعدنا في الكشف عن بعض الأخطار المتوارية في خوفنا من الأيقونات، قد يساعدنا في أن نقيس مثلًا، إلى أي حد صنعنا صنمًا من بلاغة تحطيم الأيقونات، مُبْرزين الأوثـان ذاتها التي نزعم أننا نحطمها. إن الوثن من الوجهة التقْنية هو مجرد صورة لها سلطة غير مسوغة وغير عقلانية على شخص ما، لقد أصبحت موضوع عبادة، مستودع قوى أسقطها شخص ما عليها، ولكنها لا تمتلكها في واقع الأمر. غير أن تحطيم الأيقونات يتواصل كالعادة بافتراض أن سلطة الصورة يشعر بها شخص آخر، فما يراه محطم الأيقونات هو خواء الوثن وتفاهته، وعدم لياقته. الوثن هو عادةً مجرد صورة أضفى عليها قيمة عالية (في رأينا) «آخرون»: الوثنيون والبدائيون، الأطفال أو النساء الحمقاوات، البابويّون وأصحاب الأيديولوجيا («لديهم» أيديولوجيا، و«لدينا» فلسفة سياسية)، والرأسماليون الذين يعبدون المال في حين نقدّر نحن «الثروة الحقيقية». إن بلاغة تحطيم الأيقونات هي بالتالي بلاغة إقصاء وهيمنة، صورة ساخرة من الآخر المتورط في سلوك فاحش غير معقول نحن (من حسن الحظ) في حل منه. إن صور الوثنيين هي عادةً فالوسية (phallic) (تذكَّرْ وصفَ

ليسنغ الحيات الزنويّة على التماثيل القديمة)، ولذلك يجب إخصاؤها، وتأنيثها، وقطع ألسنتها، وحرمانها من القدرة على التعبير أو الفصاحة. يجب أن يُعلن أنها «بكماء» أو «خرساء» أو «خاوية» أو «خادعة». إن إلهنا، في المقابل ـ العقل والعلم والنقد، واللوغوس (Logos)، وروح اللغة الإنسانية والحديث المتحضر ـ هو غير مرئي، ديناميكي، وغير قابل للتجسد في أي صورة مادية، مكانية.

لن أنكر أنه من الصعب أن نكتب نقدًا من غير أن ننزلق إلى نوع من أنواع هذه البلاغة، وأن مثل هذا النقد ليس عظيم السلطة والقيمة. سأقول فقط إن هذه الطريقة في الكلام تجعل من الصعب الاستماع إلى ما يقوله الوثن أو عابد الوثن، فضلًا عن انتقاده. ربما كنا أفضل قدرةً على الإصغاء لو كان لدينا مفهوم آخر للصورة لكي نعمل به إلى جانب بدائل ليسنغ ـ الموضوع الجمالي الأخرس المخصي، أو الوثن الفالوسي الثرثار.

خاتمة

يجب أن تنتهي هذه المقالة نهاية مناسبة عند هذه النقطة بسؤال يليه فراغ على القارئ أن يملأه. ومع ذلك، من الصعب أن نقاوم إغراء التأمل في نوع الصورة التي يمكن أن تملأ المكان الفارغ الذي تصنعه ثقافتنا بين المواضيع الجمالية والأوثان. تعرض لنا الأنثروبولوجيا مثالًا على صورة كهذه في مفهوم «الطوطم». الطواطم ليست أوثانًا أو أصنامًا، ليست موضوعات عبادة، بل «هيئات أنيسة» (بحسب عبارة كوليردج) يمكن أن يتحدث معها المشاهد أو يتزلف إليها أو يتنمر

عليها أو يطرحها جانبًا. إنها «أخوّة متخيلة تقوم على أساس المساواة التامة بين مجموعة من الناس، من ناحية، ومجموعة من الأشياء من ناحية أخرى»[132]، بحسب عبارات السير جيمس فريزر (Sir James Frazer). إن طوطمية الثقافات البدائية قد يتعذر استردادها بالطبع على حضارة متقدمة ذات تراث راسخٍ وعميقٍ في النظر إلى نشاطاتها الفكرية والروحية من موقف محطمي الأيقونات، لذلك ربما يتوجب علينا أن ننعم النظر في ثقافتنا نحن، في عمل الفنانين الغربيين الذين يواجهون مشكلة الصور مواجهة تتصف بالوعي الذاتي، ويجعلون قضايا الصنمية والوثنية وتحطيم الأيقونات قضايا موضوعاتية وشكلية واضحة في عملهم. وعلى سبيل المثال، يمكننا أن نفحص من جديد تينك الحقبتين من تاريخ الأدب والفن في الغرب، عندما بدا أن الحدود بين الفنون المكانية والزمانية ينفذ بعضها إلى بعض على نحو استثنائي. الحقبة الأولى هي القرن الثامن عشر حين كانت أفكار من مثل «كما هو الرسم كذلك الشعر»، وأخوة الفنين، ونقد نفسي قائم على التخيل الذهني، تنزع إلى طمس الحدود بين الفنون، واختزالها إلى مبادئ مفردة، من مثل صورة أو لغة، أو صيغ مركبة، مثل «لغة ـ صورة». والحقبة الأخرى الجديرة بالذكر هي حقبة الحداثة، مع ما تركز عليه من مفهوم مجرد غير تمثيلي للصورة،

---

(132) James Frazer, *Totemism and Exogamy*, 4 vols. (London: Macmillan, 1909), vol. 4, p. 5.

أنا مدين بهذا المثال والكثير من الأفكار اللاحقة حول الطوطمية للكتاب التالي: *Fetishism and Imagination* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982).

وتأكيدها نماذج نقدية مكانية، من مثل الشكلانية والبنيوية. إن كلًّا من هاتين الحركتين اتجهت إلى تجاوز الصفات التقليدية المميزة للمكان والزمان، إذ أعْلت على العموم القيم المكانية أو التصويرية (imagistic) فوق القيم الزمانية، وكل منهما واجهت ردةَ فعلٍ سعت إلى الدفاع عن الحدود بين المكان والزمان بالاحتكام عادة إلى المنزلة الأرفع للقيم الزمانية والتاريخية. وبالنسبة إلى كثير من كتاب القرن التاسع عشر (ملفيل Melville وديكنز Dickens وكونراد Conrad مثلًا)، فإن ردة الفعل المحطمة للأيقونات لم تستطع أن تتخذ الصورة الصريحة لرفض الصورة أو الخيال (على أنها تضمنت كثيرًا من القلق عليهما)[133]. وبدلًا من ذلك اتخذ مشروع تحطيم الأيقونات الشكل الذي اقترحه وردزورث (Wordsworth) في محاولته الرامية إلى تمييز «الصور الحية» للخيال من صور «الأوثان الميتة» التي «ليست حقيقتها حركة أو هيئة/ غريزةً حيويةَ الوظائف، بل كتلة جامدة/ أو صورة من الشمع أنتم صنعتموها وأنتم تعبدونها».

وهذا البحث القلق عن «صور حية» والخائف من الأيقونات نراه أكثر دقة وحسية في عمل وليام بليك، ذلك المخلوق الغريب، والرسام التطهري، وصانع الأيقونات المحطم للأيقونات. رأى بليك، كما أشرنا، بكل وضوح الأسس الجنسية والسياسية للأفكار المجردة التي تحدد خطوط الاشتباك بين الأنواع الفنية. وكرسام ديني، كانت مشكلته هي التوصل إلى فهمٍ للصور التي تأخذ بالحسبان إحساسًا

(133) للاطلاع على مناقشة لهؤلاء الكتاب من وجهة النظر هذه، انظر:
Simpson, *Fetishism and Imagination*.

بالسمو والسلطة المقدسين من غير خلق مجموعة جديدة من الأوثان. وعثر على مصطلحات لإدراك هذا النوع من الصور في شيء شبيه جدًّا بالمجازات الاجتماعية الأسرية للفنون التي رأيناها في استطرادات ليسنغ في كتابه **لاوكون**:

> لو استطاع المشاهد أن يدخل إلى هذه الصور بخياله ويقاربها على العربة النارية لفكرته التأملية، لو استطاع أن يدخل إلى قوس قزح نوح أو إلى صدره، أو استطاع أن يصادق أو يصاحب إحدى الصور المعجزة هذه... لقام عندئذٍ من قبره والتقى الرب في الفضاء وصار عندئذ سعيدًا[134].

وبالطبع فإن هذا الموقف، الذي هو ضرب من الطوطمية البروتستانتية يصعب تفريقه عن الوثنية، ولا سيما من وجهة نظر محطمٍ ورع للأيقونات، ولذلك السبب بالذات يستحق انتباهًا بالغ الدقة من أولئك الذين يزعمون أنهم محطمو أيقونات «نقديون» يريدون التفريق بين الأوثان التافهة الفاحشة للفكر أو السوق، وتلك الصور الجديرة بأن تُعَدَّ صديقاتٍ وصواحب.

---

(134) «A Vision of the Last Judgment,» Erdman, 550.

5

العين والأذن
إدموند بيرك وسياسة الحساسية

يتواصل الناس بنطق الأصوات، وبذاكرة الأذن في المقام الأول،
أما الطبيعة فتتواصل بطبع الحدود والسطوح على العين...

(Coleridge, «*On Poesy or Art*», 1818)

الشعر الأبكم والرسم الأعمى

إن الاختلاف الأهم بين الكلمات والصور قد يبدو الحد المادي «المحسوس» بين عالمَي التجربة البصرية والسمعية. ما الشيء الأساسي أكثر من الحاجة الملحة إلى البصر في تذوق فن الرسم وإلى حاسة السمع من أجل فهم اللغة؟ وحتى المؤسس الأسطوري لتقليد «كما هو الرسم كذلك الشعر»، سيمونيدس الكيوسي، يقر بأن «الرسم هو» في أحسن الأحوال «شعر صامت»[135]. وقد يطمح إلى فصاحة الكلمات، إلا أنه لا يحصل إلا على النطق المتيسر للأصم وللأخرس، أي لغة الإيماء، العلامات والتعبيرات المرئية. ومن جهة أخرى، فإن الشعر قد يطمح إلى أن يصبح «صورة ناطقة»، لكنه يكون

(135) للاطلاع على مناقشة جيدة لاستخدام هذه العبارة لغير مصلحة الرسم، انظر: Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1982), p. 5.

أكثر دقة إذا وصف مكسبه الفعلي، كما يقول ليوناردو دافنشي، كنوع من الرسم «الأعمى». قد تتكلم «صور» الشعر، ولكننا لا نستطيع في الحقيقة أن نراها.

أنا لا أرغب في الإسهاب في الكلام عن اختزالات الفنون هذه إلى الحواس المناسبة لفهمها إلا لكي أشير إلى بعض المشكلات التي تبرز إذا حاول أحدنا أن ينشئ نسقًا منها. إن أول ما يعرض لنا من الصعوبة هو ضرب من اللاتناسق في «الضرورة» النسبية لكل حاسة من الحواس للواسطة المناسبة لها. فالأذن لا تبدو «ضرورية» تمامًا للغة مثل ضرورة العين للرسم. والعين في الواقع يمكن أن تسد مسد الأذن في اكتساب اللغة إلى حد بعيد. فالأصم يتعلم القراءة والكتابة والتحدث بقراءة الشفاه والمحاكاة الصوتية اللتين يتعلمهما من خلال الاتصال. ولعل ذلك هو الداعي إلى عدم كلامنا عادة عن الشعر أو الأدب أو اللغة كفنون أو وسائط «سمعية» باللغة ذاتها التي نتكلم بها عند الإشارة إلى الرسم والنحت كفنين بصريين. وإذا بدا غريبًا بعض الشيء أن نتحدث عن الشعر بوصفه «فنًّا سمعيًّا»، فإن تسمية الرسم والفنون التشكيلية الأخرى بأنها «بصرية» تبدو آمنة نسبيًّا.

إلى أي حد هي آمنة؟ يتوقف الأمر بالطبع على ما يعنيه المرء بـ«البصري». إن واحدةً من أكثر الصياغات الأسلوبية التي طُورت في تاريخ الفن تأثيرًا تعالج «البصري» لا بوصفه شرطًا عامًّا لكل الرسم، بل بوصفه ميزة أسلوبٍ معينٍ لا معنى له إلا بالتقابل مع بديل تاريخي خاص هو «الملموس». وأنا ألمح إلى تفريق هاينريك فولفلن (Heinrich Wölfflin) الشهير بين الرسم الكلاسيكي (الذي

هو ملموس ونحتي ومتناسق ومغلق) في مقابل الرسم الباروكي (baroque) (الذي هو بصري وفني وغير متناسق ومفتوح)[136]. وبالطبع كان فولفلن يستعمل مصطلحَيْ «بصري» و«ملموس» كاستعارتيْن للاختلافات في الأشياء التي (نريد أن نقول) ينبغي أن تُفهم بأنها بصرية «بالمعنى الحرفي» للكلمة. نحن لا نستطيع أن نفهم الرسم الملموس من خلال حاسة اللمس، ولا نستطيع أن نفهم أي لوحةٍ من غير حاسة البصر.

لكن هل نستطيع؟ ماذا يعني أن «نفهم لوحة»؟ أو ربما علينا أن نسأل السؤال على نحو آخر: ماذا يمكن أن يعرف العُميان عن لوحة؟ بالنسبة إلى شخص مثل ميلتون الذي اختزن في ذاكرته روائع فن عصر النهضة قبل أن يصاب بالعمى، فإن الجواب: كثيرًا جدًّا. ولكن هبْ أننا أخذنا حالة شخص فقد بصره منذ الولادة، فالجواب الذي أقترحه هو: كثيرًا جدًّا أيضًا. يستطيع فاقدو البصر أن يعرفوا ما يريدون أن يعرفوه عن لوحة، بما فيه ما تمثل، وكيف تبدو، وما نوع نظام الألوان الذي تتضمنه، وما نوع الترتيبات التكوينية المتخذة. يجب أن تصلهم المعلومات عن طريق غير مباشر، غير أن السؤال ليس كيف يتوصلون إلى معرفة أشياء عن اللوحة، بل ماذا يمكن أن يعرفوا. إن شخصًا مكفوف البصر يتصف بالذكاء والفضول، ويعرف ما الأسئلة التي يجب أن تُسأل، من الممكن تمامًا أن «يرى» في اللوحة أكثر مما يراه غبي جلي البصر. كم من تجربتنا البصرية العادية

---

(136) Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History*, translated by M. Hottinger (London: G. Bell and Sons, 1932).

مع الرسم يتوسطها في الواقع هذا النوع من «المعلومات» أو ذاك، من الأشياء التي نتعلم أن نراها في الصور ونحكيها عنها، التسميات التي نتعلم تطبيقها واستعمالها، إلى الأوصاف، والتعليقات والنسخ التي نعتمد عليها لتُعْلمنا عن الصور؟

ولكن من المؤكد أن اللوحة مهما كان تصورها كاملًا ومفصلًا وواضحًا عند شخص مكفوف، فإن شيئًا جوهريًا في الرسم (أو في لوحة) يظل مغلقًا على فهم فاقد البصر. هنالك في الحقيقة التجربة الخالصة لرؤية الخصوصية الفريدة لموضوع ما، وهي تجربة لا بدائل عنها. ولكن هذا هو بيت القصيد: يوجد كثير من البدائل، كثير من التكملات، والركائز، والتوسطات. ولا يوجد منها أبدًا أكثر مما يوجد عندما نؤكد أننا «عشنا التجربة الخالصة لرؤية الخصوصية الفريدة لموضوع». ولعل هذا النوع من الإدراك البصري «النقي»، والمتخلص من الاهتمام بالوظيفة والجدوى والتعريفات، يكون أكثر أنواع الرؤية التي نقوم بها تعقيدًا، فما تراه العين ليس هو الشيء «الطبيعي» (مهما كان ذلك الشيء). إن «العين البريئة» استعارة للرؤية الخبيرة والمصقولة إلى درجة عالية. وحين تُفهم هذه الاستعارة بالمعنى الحرفي، حين نحاول أن نفترض تجربة أساسية للرؤية «النقية»، مجرد عملية ميكانيكية لا يفسدها الخيال، أو الغرض، أو الرغبة، نكتشف من جديد على الدوام واحدة من الحقائق العامة التي يتوافق عليها غومبرتش ونلسون غودمان: «العين البريئة عمياء». إن القدرة على الرؤية المادية الصرف التي يُفترض أنها غير متيسرة أبدًا لفاقدي البصر، يتبين أنها هي ذاتها نوع من فقدان البصر.

أحسب أنه من غير المعقول أن ألح على هذه النقطة أكثر من ذلك، ولا سيما عندما يكون هدفي الوحيد هو أن أتوفر قليلًا على معنى الحرْفية والضرورة، والذي يكتنف النظرة إلى الرسم كفن بصري. لنسلّم بأن الرؤية «شرط ضروري» لفهم الرسم، وبالتأكيد ليست شرطًا كافيًا، فهنالك «شروط ضرورية» عديدة أخرى ـ الوعي، وربما الوعي الذاتي أيضًا، وأي مهارات يقتضيها تفسير نوع الصورة موضع النقاش. وعلى كل حال، فإن القصد هنا ليس إلا لفت الانتباه إلى اعتبار الحواس مادية أو أساسية في ما يخص الاختلافات النوعية بين الكلمات والصور، وهذا شبيه جدًّا بما يحدث لمقولات المكان والزمان، والطبيعة والاصطلاح. إن للبصري والسمعي ميزة واضحة هي جعل أساس هذه الاختلافات في الفيزيولوجيا، فتصير بنية الإحساس أساسًا تقوم عليه بنيةُ حساسيةٍ، وأسلوبٌ جمالي، وحتى مقولتا الحكم والفهم. وكما هو الأمر مع الزمان والمكان، والطبيعة والاصطلاح، فإن الميل هو إلى اعتبار بنية الرموز البصرية ـ السمعية انقسامًا طبيعيًّا، انقسامًا يملي بعض الحدود الضرورية لما يمكن (أو يجب) التعبير عنه بهذه الرموز. وفي هذه الحالة، يبدو أن الطبيعي هو الشروط المادية الجسدية للقدرة الإنسانية على الحس. وحيال هذه «الطبيعة» المعتبرة مادية، يجب أن نضع تاريخية الجسد والحواس، والحدس (أول من طوره مؤرخو فن مثل ريغل Riegl في ألمانيا القرن التاسع عشر) بأنّ «الرؤية» لها تاريخ، وأن أفكارنا عن حقيقة الرؤية، وما الذي يستحق النظر إليه، ولماذا ـ أن كل هذا مترسخ في تاريخنا

الاجتماعي والثقافي[137]. إن العين والأذن، وبنيتيْ حساسيتهما المترابطتين ليستا من هذه الناحية مختلفتين عن مجازات أخرى للاختلاف بين الكلمات والصور: إنهما مقولتا السلطة والقيمة، وطرائق نعبئ بها الطبيعة في قضايانا ونضالاتنا.

ليوناردو ومناقشة الحواس

إن استخدام الحواس كوسائل جدالية ليس موضحًا في أي مكان أكثر منه في موازنة ليوناردو دافنشي، وهي مناظرة بين الشعر والرسم ينال فيها الفن البصري كل الجوائز لأنه بصري ليس غير. يحشد ليوناردو كل ما يستطيع أن يستحضره من تحيز حسي تقليدي: العين هي أنبل الحواس، نافذة الروح، وهي الأبعد أثرًا والأوسع مدًى، وهي الأجدى والأكثر علميةً، بما أنها تشكل بطبيعة الحال رؤية منظورية «على طول خطوط مستقيمة تؤلف هرمًا قاعدته في الموضوع وهو مُفْضٍ إلى العين»، وهي «أقل انخداعًا في عملها من أي حاسة أخرى». وبالمقارنة فإن الشعر قادر فقط على أن يثير في المخيلة صورًا ضعيفة، وقصيرة الأجل:

> الخيال لا يحسن الرؤية مثل العين، لأن العين تستقبل صور الأشياء أو أشباهها، ثم تنقلها إلى العقل الحساس، وهذا يرسلها بدوره إلى مجموعة الحواس للحكم عليها. ولكن الخيال لا يتعدى الحواس إلا من أجل الإحالة إلى الذاكرة، وهناك يتوقف

---

(137) يناقش غومبرتش فكرة «تاريخ الرؤية» في: Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, p. 7.

ويموت، إذا كان الشيء المتخيل ليس كبير القيمة... ويمكن أن نقول إن العلاقة نفسها قائمة بين جسد وما يلْقيه على الأرض من ظل. وهناك أيضًا علاقة أوثق، وذلك لأن ظل مثلِ هذا الجسد يُحرز إدراكًا حسيًّا من خلال العين، ولكن صورة ذلك الجسد لا تصبح معروفة من الحواس في غياب وظيفة العين، بل تبقى حيث تنشأ. ويا للفرق بين تصور ضوء حين تكون العينُ في الظلام، ورؤيته في الواقع من غير ذلك الظلام[138]!

إن الاختلاف بين الرسم والشعر هو اختلاف بين المادة والظل، الوقائع وعلاماتها البحت: «العلاقة الموجودة بين الوقائع والكلمات هي نفسها الموجودة بين الرسم والشعر، لأن الوقائع خاضعة للعين والكلمات خاضعة للأذن» (Leonardo, 12).

غير أن ثناء ليوناردو على التفوق المعرفي للصور يقوده إلى مفارقة غريبة. فالرسم ليس أفضل من الشعر في قول الحقيقة فحسب، بل في قول الكذب أيضًا. إن قدرته ذاتها على تقديم «الوقائع» تجعله قادرًا على تقديم أوهامٍ مقنعةٍ جدًّا، مقنعة إلى حد «يخدع معه الرسم الحيوانات، فأنا قد رأيت صورة خدعت كلبًا لأنها كانت تشبه سيده، كذلك رأيت كلابًا تنبح، وتحاول أن تعض كلابًا مرسومة، وقردًا يفعل مع قرد مصور أفاعيل مضحكة لا حصر لها» (Leonardo, 20-21). وليست الحيوانات وحدها التي تفعل أشياء

---

(138) *Treatise on Painting*, edited by A. Philip McMahon (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1956), p. xx.

ومن الآن فصاعدًا سيختصر المرجع إلى: Leonardo.

مضحكة مع الصور: «الرجال... يقعون في حب صورةٍ لا تمثل أي امرأة حية» (Leonardo, 22)، وقد تستثير شهوتهم حيوية الإيهام في مناظر خليعة، وبالطبع ربما يتم إغراؤهم بأسوأ الأخطاء جميعًا، خطيئة الوثنية:

> إذا وصفت، أيها الشاعر، صورة بعض الآلهة، فإن الكتابة لن تلقى التبجيل الذي يلقاه الإله المرسوم، لأن الانحناءات والصلوات المتعددة للوحة سيقام بها على الدوام. وإليها سوف تتقاطر أجيال عديدة من أقاليم كثيرة ومن وراء البحار الشرقية، وسوف يلتمسون العون من اللوحة وليس مما كُتب. (Leonardo, 22)

لا يسهب ليوناردو في الكلام عن هذه القدرات الشريرة للرسم، عن مقدرته الغريبة على أن يقدم الحقيقة العلمية عن الواقع، وأكثر الأوهام غرابةً ومنافاةً للعقل في آن واحد، لأن هذه الفكرة لا تلائم الدفاع عن الرسم الذي يريد أن يرفع من شأنه، وتعارض مباشرة تأكيده أن العين «هي الأقل انخداعًا من أي حاسة أخرى». إن هدفه هو أن يظهر الرسم في مظهر حسن، وإذا تبين أن «الحسنتين» اللتين يمكن أن تُنسبا إليه (الحقيقة والقدرة) متعارضتان، فإن التعارض عندئذٍ ينبغي ألا يُذكر.

من الصعب أن نعتقد أن ليوناردو كان غير مدرك للتعارض. إن «الموازنة» تلفت النظر بوصفها ممارسةً للذكاء تتصف بالغلو، ضربًا من المحاكاة الساخرة للآراء الرائجة عن الشعر (قائمة على التمييز بين الفنون اليدوية والعقلية) باعتباره الفن الأعلى منزلة. تعبر «الموازنة» عن الأطروحة المضادة النقية للأطروحة «المتمركزة على اللفظ»، وتستولي على جميع الفضائل التي تُنسب عادة إلى الكلمات

(العقل والدقة العلمية والقوة البلاغية). ولعل تمجيد ليوناردو الصورة البصرية لم يفز بالنصر في معركة الفنون، إلا أنه يعكس نوعًا من الانعطاف في الصراع من أجل تمثيل الواقع. لأن تصوره للصورة هو ذلك التصور الذي يحكم صورة العقل التي أنشأها التجريبيون تمامًا، من هوبز إلى لوك ثم هيوم ـ صورة تلقائية، ضرورية، شفافة الدقة، مطابقة للواقع الذي يشكل أساس الأفكار، وبالتالي، أساس الكلمات. إن الجمالية التصويرية للكلاسيكية الأوروبية الجديدة التي تعلن أن القصيدة هي «صورة ناطقة» بالمعنى القوي والحرفي إلى حد ما، ترتكز على تصور العقل بأنه مستودعٌ للصور، واللغة بأنها نظامٌ لاسترداد هذه الصور. ويُفهم إمكان الاتصال بالذات على أنه قائم على «لغة عالمية» للصور ترتكز عليها لغات البشر المحلية والمحدودة. إن فكرة «الفكرة» بالذات غير منفصلة عن شكل الصورة أو الأثر المطبوع، الصور المرئية (eidola) التي تطبعها التجربة على الخيال، والتجربة البصرية في المقام الأول وعلى نحو متميز.

الذكاء والحُكم: بيرك ولوك

إن ازدواجية هذه الصورة، على كل حال، أي قدرتها على استيعاب الحقيقة والوهم في آن واحد، يقود إلى تضارب غريب بين دوريْها المتعارضين حتى بين الفلاسفة التجريبيين الذين يجعلونها مركزية لنماذج العقل عندهم. وأشرنا سابقًا إلى أن «الموازنة»، أو المنافسة بين الرسم والشعر، أتاحت مناسبات غير محدودة لممارسة الذكاء والحكم في أعمال المقارنة والتفريق. ولكن العلاقة بين هذه

الأعمال الذهنية والمنافسة بين الرسم والشعر تتعمق أكثر في نظرية للعقل ترتكز على الصورة: الفارق بين الذكاء والحكم هو ذاته نسخةٌ ذهنيةٌ للمنافسة بين الكلمة والصورة. يعبر لوك عن ذلك في **مقالة في الفهم الإنساني** (*Essay on Human Understanding*) بالشكل التالي:

> الذكاء يكمن أكثر ما يكمن في تجميع الأفكار، وتركيبها تركيبًا سريعًا ومتنوعًا، بحيث يمكن العثور على شبه أو انسجام، وبواسطة ذلك تُصنع في الخيال صورٌ سارةٌ ورؤًى لطيفة. وعلى العكس من ذلك يكمن الحكم على الجانب الآخر تمامًا، وذلك في الفصل الدقيق بين الأفكار التي يمكن أن يوجد بينها أقل اختلاف، وبذلك نتجنب تضليل التشابه والتقارب والوقوع في اختلاط[139].

والواسطة المناسبة للحكم، الملَكَة التي تعاكس وتنظم «صورالخيال... السارة» يتبين أخيرًا أنها اللغة، أو على الأقل لغة مُثلى تكون للكلمات فيها صلاتٌ واضحة ومتباينة ومتساوقة بالأفكار التي ترمز إليها. وفي الممارسة يعترف لوك بأن اللغة تقع فريسة إغراء الشبَه وصنع الصور، وبأن التحكم في «صور الخيال» ربما يكون مستحيلًا شأن التحكم في ـ منْ غيرهن؟ ـ النساء: «الفصاحة، شأن الجنس اللطيف، يشيع فيها من الجمال ما يجعلها عرضة للنقد على الدوام»[140]. ولكن دور الفلسفة هو على وجه الدقة التصدي لهذا الميل في اللغة، ولا سيما في أشكالها البدائية (الألسن الشرقية

---

(139) *Essay*, bk. II, chap. XI, par. 2.

(140) *Essay*, bk. III, chap. X, par. 34.

ووفرة مجازاتها) وفي الشعر والبلاغة. إذًا يبرز الفارق بين الصورة والكلمة في مجال اللغة كتمييز بين الشعر والنثر، القديم والحديث، الخرافة البدائية والوضوح التحليلي المعاصر، أنوثة «لطافة الصورة وبهجة الخيال» في مقابل ذكورة «قواعد الحقيقة الصارمة والعقل الحصيف»[141].

وبما أن نظرية العقل عند لوك ترتكز على تصور الوعي كمسجل وعاكس للصور، فإن التمييز يجب أن يعتمد أيضًا على عالم الصور ذاتها، فالصور التي تنظمها الأهداف المثالية للغة، وقاعدة الحكم، والاختلاف النثري، ستكون «واضحة ومتباينة». ومن ناحية أخرى، فإن صور الذكاء والخيال ستكون غير منظمة، ومشوشة، وغامضة. ويمكن أن نرى تداخل هذه الفوارق المعقد في الجدول التالي:

ذكاء	حكم
تشابه	اختلاف
شعر	نثر
صور	كلمات
بدائي	حديث
صور غامضة	صور واضحة

وأرى أن ما يكشفه هذا الجدول هو انقلاب غريب في وضع الفارق بين الكلمة والصورة، والناشئ من تضارب الثقة المعرفية بالصور: يتبين أن عالم النثر والقيم المنطقية يتوافق مع الأفكار أو

(141) *Essay*, bk. II. chap. XI , par. 2.

الصور الذهنية الواضحة المتباينة، وعالم الشعر والخيال الذي يولد هذه الصور يبدو أنه يُلغي نفسه بإنتاج صور لا يمكن أن تُرى[142].

إن هذا القلب للأدوار ليس واضحًا في كتابات لوك، غير أنه يغدو جليًا تمامًا في كتابات منظِّر من مثل إدموند بيرك الذي يريد أن يؤكد من جديد الحدود بين النصوص والصور، وأن يتحدى تصور لوك السائد للصور والأفكار الذهنية على أنها مراجع للكلمات. يقدم بيرك عمله **بحث فلسفي في أصل أفكارنا عن السامي والجميل** (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*) باستعادة تمييز لوك بين الذكاء والحكم:

> إن عقل الإنسان هو بطبيعة الحال أكثر خفة وارتياحًا إلى تقصي التشابهات منه إلى البحث عن الاختلافات، لأننا ننتج صورًا جديدة من التشابهات التي نصنعها، ونحن نوحد، ونبدع، ونزيد مخزوننا، أما في إظهارنا الفوارق، فنحن لا نقدم غذاءً للخيال أبدًا، والمهمة ذاتها قاسية ومضجرة، واللذة التي نستمدها منها هي إلى حد ما سلبية وغير مباشرة... لذلك، فإن الناس أميل

(142) إن وضع لوك الاستعمال العقلاني للكلمات على نسق واحد مع فكرة الوضوح التصويري يبرز بروزًا لافتًا للنظر في مناقشته أسماء المواد والأنواع التي تشير في رأيه إلى «أفكار معقدة» أو إلى «ماهيات اسمانية» يُنشئها العقل. وهذه الأفكار المعقدة تتركب من صفتين للمواد هما الشكل واللون، ولذلك فنحن «على العموم نأخذ هاتين الصفتين الظاهرتين، أي الشكل واللون، على أنهما فكرتان افتراضيتان تخصان أنواعًا عديدة إلى حد نقول معه على الفور عند رؤية صورة جيدة: «هذا أسد، وتلك وردة، وهذه كأس ذهبية، وتلك كأس فضية»، وذلك بحسب اختلاف الأشكال والألوان الممثَّلة للعين بالقلم ليس غير». (*Essay*, bk. III, chap. VI , par. 29).

بالطبع إلى التصديق منهم إلى الشك. وبناءً على ذلك، فإن الأمم الجاهلة غير المتمدنة كثيرًا ما تفوقت في التشبيهات والمقارنات والاستعارات، والمجازات، وكانت ضعيفة في التمييز بين أفكارها وتصنيفها. ولذلك فإن هوميروس وكتاب الشرق، على شغفهم الشديد بالتشبيهات، وعلى الرغم من أنهم يحققون في الغالب ما يستحق الإعجاب بالفعل، فنادرًا ما يهتمون بالدقة، أي أن الشبه العام يستهويهم، فيرسمونه بقوّة ولا ينتبهون إلى الاختلاف الذي يمكن العثور عليه بين الأشياء عند مقارنة بعضها ببعض[143].

يبين لوك أن الطريقة التصويرية الشرقية في الكتابة تفتقر إلى التركيز والتمايز: إن تصويرها «قوي» ولكنه ليس «دقيقًا»، وعند نهاية كتابه بحث فلسفي... يحمل بيرك مناقشة لوك إلى ما بعد هذه النقطة: إن ميل اللغة إلى إثارة صور مبهمة ومشوشة، أو عدم إثارة أي صور أبدًا، سيبدو من الآن فصاعدًا معياريًّا. وسيغدو الإبهام وبعض السمات المضادة للتصوير (أحيانًا) خصائص تتميز بها اللغة على العموم، وليس لغة الشعراء والبدائيين فقط. يقول بيرك (على منوال لوك أيضًا) إن الكلمات تُحدث «ثلاثة آثار... في عقل السامع. الأول هو الصوت، والثاني هو الصورة، أو تمثيل الشيء الذي يدل عليه الصوت، والثالث هو تأثير الروح الذي يحدثه أحد العنصرين السابقين أو كلاهما» (*Enquiry*, 166). ولكن يتبين أخيرًا أن الأثر

(143) *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, edited by James T. Boulton (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1958), p. 18.
من الآن فصاعدًا سيرد هذا المرجع مختصرًا إلى: *Enquiry*.

التصويري هامشي عند بيرك، ويمكن الاستغناء عنه. وليس غير «المجردات البسيطة»، من مثل «أزرق، أخضر، حار، بارد، وأمثالها»، «قادرة على تحقيق الأهداف الثلاثة للكلمات» (*Enquiry*, 166-67). ولكن «حتى هذه» لا تعتمد في «أثرها العام» على التصوير الذهني:

> أنا أعتقد أن الأثر الأعـم... لهذه الكلمات لا ينشأ من تشكيلها صورًا للأشياء المتعددة التي تمثلها في المخيلة، لأنني، بعد فحص دؤوب لنشاطي الذهني ودفع آخرين للقيام بذلك، لا أجد مرةً من أصل عشرين مرة صورةً مثل هذه تتشكل، فإن هنالك على الأعم جهدًا خاصًا للمخيلة من أجل ذلك الهدف (*Enquiry*, 167).

إن التعبير اللفظي كله إذًا، ولا سيما الأسلوب البارع المدهش، يثبت أخيرًا أنه غير تصويري: «حقًا إن الشعر لا يعتمد في تأثيره على قوة إثارة الصور الحسية إلا قليلًا، حتى إنني مقتنع بأنه لو كانت هذه هي النتيجة الضرورية لكل وصف، لفقد قسمًا كبيرًا جدًا من طاقته» (*Enquiry*, 170). ويتحدث بيرك أحيانًا كما لو أن هذه الصفة المضادة للتصوير خاصية عامة من خصائص اللغة، ولكنه في اللحظات الأكثر حذرًا، حين يجري تمييزاتٍ حصيفةً بين مختلف الممارسات اللفظية، فإنه يعالجها على طريقة لوك بوصفها السمة المميزة الخاصة بـ«الألسن الشرقية»، والشعر والبلاغة. إن تصور لوك لِلُغةٍ مثالية منظمة عقليًا وتقدم أفكارًا- صورًا واضحة ومتمايزة، مازال باقيًا في خطة بيرك، ولكن بوصفه تجديدًا حديثًا مشكوكًا في قيمته:

> يمكن أن نلاحظ أن اللغات المصقولة جدًا، والتي يمكن أن يُمدَح ما تتصف به من وضوح وسهولة أكثر من غيرها، تفتقر على العموم

> إلى القوة. واللغة الفرنسية تتصف بذلك الكمال وبذلك العيب، في حين أن الألسن الشرقية ولغات الشعوب غير المصقولة لديها على العموم تعبير عظيم القوة والطاقة. (*Enquiry*, 176)

إذا كان عقل الإنسان مرآةً تعكس صور الطبيعة، فإن لدى بيرك شكوكًا بقيمة «صقله» بغية تحسين الوضوح الفكري على حساب الشعور القوي.

كلمات سامية وصور جميلة

إن الانعطافات الغريبة للفارق بين الكلمة والصورة ليست أبدًا أكثر حدة منها في استخدام بيرك إياها مجازاتٍ ثانويةً للتمييز بين السامي والجميل. إن أكثر ما يلائم السامي هو أن يقدم في كلمات، أما الجميل فينتمي إلى عالم الرسم. ولكن هاتين الصفتين الجماليتين لم تُعالَجا بوصفهما مسلّمتَيْن أوليتين في وصف بيرك للسامي والجميل، بل تم اشتقاقهما من مجموعة مقولات أكثر أساسية، هما الإحساس باللذة والإحساس بالألم، ونظيراهما البصريان، الوضوح والغموض. الكلمات في رأي بيرك هي الواسطة السامية لأنها بالضبط لا تستطيع أن تقدم صورًا واضحة:

> أن تجعل فكرةً واضحةً شيءٌ، وأن تجعلها «مؤثرةً» في الخيال شيء آخر. عندما أرسم قصرًا أو معبدًا أو منظرًا طبيعيًا، أقدم فكرة واضحة جدًّا عن هذه الأشياء، ولكن بعدئذٍ... لا تستطيع صورتي في أحسن الأحوال أن تؤثر إلا كما يؤثر، في واقع الأمر، قصر أو معبد أو منظر طبيعي. ومن ناحية أخرى، فإن

الوصف اللفظي الأكثر حيويةً وإثـارةً الـذي يمكن أن أقدمه، يثير «فكرة» غامضة وناقصة عن هذه الأشياء، وفي وسعي أن أثير «عاطفة» بالوصف أقوى مما أستطيع فعله بأحسن لوحة (*Enquiry*, 60).

لا شيء الآن يمنع بيرك من أن يفسح في المجال لشيء مثل «الرسم السامي» في خطته، بما أنه يعتقد أن السمو يظهر في الطبيعة المرئية (في المناظر الضخمة المهيبة، أو عروض القوة الساحقة)، وبما أن «الصور في فن الرسم مماثلة تمامًا للصور في الطبيعة» (*Enquiry*, 62)، سيكون معقولًا أن نفترض أن هذه المشاهد يمكن أن تُحدث آثارًا سامية في الرسم. ولكن بيرك يتحدى منطق وجهة نظره بالذات لأنه يريد أن يحتفظ بالسمو الفني أو «المصطنع» للشعر والفن اللفظي. لذلك، فحين يتبنى فكرة السمو في فن الرسم، ينبذ المحاولة بالذات باعتبارها محكومًا عليها بالفشل:

> عندما حاول الفنانون أن يعطونا تمثيلاتٍ واضحةً لتلك الأفكار المرعبة والمتخيلة جدًّا، أخفقوا في اعتقادي على الدوام تقريبًا إلى حد لم أتأكد معه إن كان الرسام، في جميع صور الجحيم التي رأيتها، قد قصد شيئًا مضحكًا [144](*Enquiry*, 63).

إن الغموض سمو في نظر بيرك، وذلك لأنه إحباطٌ لقوة الرؤية بالضبط. فمن الناحية الفيزيولوجية، يُحدث الغموض ألمًا يجعلنا

---

(144) ثمة إشارات إلى أن بيرك رأى السمو ممكنًا في الرسم في تفضيله «الرسوم المجملة غير المنتهية» (ص 77)، وفي اقتراحه أن تستخدم اللوحات التاريخية ألوانًا داكنة وقاتمة (ص 82).

نبذل جهدًا لكي نرى ما لا يمكن فهمه[145]. وبما أن الرسم بالتعريف «تمثيل واضح» (وربما لأنه يصغر أشياءه أيضًا)، فإنه لا يستطيع أن ينجز السخيف إلا عن طريق محاولة السامي. وكذلك اللغة، فهي بطبيعتها مناسبة للسمو، لانعدام قدرتها على تقديم صور واضحة ومتمايزة. وقد استطاع بيرك بلا شك أن يثبت الجميل في اللغة على قاعدة اللذيذ الرخيم من الأصوات، غير أن قوة حجته الدافعة تحمله بعيدًا عن هذا النوع من الادعـاء. إن جميع الأمثلة الأدبية تدعم استخدام اللغة كواسطة للسمو- السلطة، والعظمة، والرهبة، والغموض. لا شيء من الناحية النظرية يمنع اللغة من تمثيل صور واضحة ومتمايزة، «غير أن فعلًا من أفعال الإرادة ضروري لهذا الأمر عندئذٍ» (*Enquiry*, 170)، وشيء ما في طبيعتنا الجسدية يصيره صعبًا، وربما غير ضروري[146].

إن أغـرب انعطاف في جـدل كتاب بيرك هو التعارض بين التفسيرات التي يقدمها لإنتاج الكلمات السامية والصور الجميلة واستهلاكها. لاحظنا سابقًا أن ملكة الذكاء وقدرتها على «تقصي التشابهات» هي القوة المنتجة للصور اللفظية، ولكن خصوبة هذه

---

(145) انظر: *Enquiry*, p. 146.

حيث يناقش بيرك الأساس الميكانيكي والفيزيولوجي للغموض كمصدر للسامي، وذلك بمعالجة العين بوصفها «عضلة عاصرة» تبذل جهدًا كي تكون في الضوء، ويحبطها السواد والظلمة.

(146) إن التشابه بين استخفاف بيرك بالأفعال الذهنية «الإرادية» الصعبة، وتشديد ليسنغ على «العلاقات الملائمة» بين العلامات ومراجعها، تجب ملاحظته هنا. انظر الفصل 4 آنفًا.

القوة ذاتها يبدو أنها تبطل نفسها بالإفراط، منتجة «حشدًا من الصور العظيمة المختلطة» المتصفة بالسمو «لأنها عظيمة ومختلطة» ليس غير (*Enquiry*, 62). ومن جهة أخرى، فإن الحكم الذي يبحث عن اختلافات، «ولا يقدم أي غذاء للخيال على الإطلاق» (18)، يصير إلى وصي على الصور الواضحة والمتمايزة. ولكن لاحظْ ما يجري إذا نسقنا هذه النشاطات المنتجة مع مبدأي الألم واللذة. يبين بيرك أن إدراك التشابه مرتبط دائمًا باللذة (17-18)، في حين أن إدراك الاختلاف «عسير ومضجر، واللذة التي نشتقها منه هي إلى حد ما ذات طبيعة سلبية وغير مباشرة» (18). ولكن هذه اللذة العسيرة غير المباشرة هي بالضبط ذلك الإحساس الذي حلله بيرك سابقًا بوصفه «بهجةً»، الشعورَ الذي يصاحب زوال الألم أو تأمله من مسافة آمنة، والذي يعمل عمل المصطلح المفتاح في توضيح كيف يمكن أن يصبح الألم مصدر اللذة الجمالية في السامي. تنتج العملية السارة لملاحظة التشابهات (الذكاء) صورًا زائدة، وهذه الصور تنتج في اختلاطها إحساسًا بالغموض المؤلم، مصدر السامي في الشعر. وتنتج العملية المجهدة[147] المؤلمة لملاحظة الاختلافات (الحكْم) وضوحًا، وهي الصفة التي يربطها بيرك بشكل منتظم بالجميل: «يجب ألا يكون الجمال غامضًا» بل «خفيفًا ومرهفًا» (124)، « فـ«جمال العين يكمن في صفائها أولًا» (118)، و«الفكرة الواضحة... هي اسم

---

(147) انظر: *Enquiry*, p. 135.

حيث يربط بيرك فعل الفهم بالعمل الجسدي: «العمل هو تغلب على المصاعب، استخدام للقوة المتقلصة للعضلات، وبوصفه كذلك فهو يشبه الألم...».

آخر للفكرة الصغيرة» (63)، وسوف يخصص بيرك قسمًا فرعيا من كتابه يُظهر فيه «الأشياءَ الجميلة صغيرةً» (113-114).

كان مبالغة أن أنظم تميز بيرك بين السامي والجميل في علاقاته مع تعارضات الكلمة والصورة، والألم واللذة، والغموض والوضوح، والذكاء والحكم. ومن شأن نظرة أكثر تمييزًا أن تسلم بأن الكلمات لا تنتظم دائمًا مع السمو، ولا الصور مع الجمال، وأن للذكاء والحكم علاقاتٍ معقدةً معها. ومع ذلك، ما يساعدنا هذا التنظيم في أن نراه هو أن مناقشة بيرك تتضمن بعض الميول التي يصعب استيعابها إلا إذا نظم المرء في واقع الأمر حركة مصطلحاته المفتاحية. وأحد هذه الميول هو ما يمكن أن ندعوه مبدأ الانقلاب الجدلي، وهو عملية يبدو أن الأضداد تُغير فيها أماكنَها. وهذا الأمر يراه بيرك أحيانًا كشيء يشبه قانونًا طبيعيًا هو «تزامن الأضداد» (coincidentia oppositorum). إن السامي والجميل «ضدان ونقيضان»، مثل «الأسود والأبيض» أو «الألم واللذة» (*Enquiry*, 124). يوجد «فارق أبدي بينهما، فارق ينبغي ألا ينساه أي إنسان عملُه التأثير في العواطف». وفي حين يبقى الفارق أبديًا، علينا مع ذلك «أن نتوقع العثور في التنوع غير المحدود للتراكيب الطبيعية على صفات الأشياء المتباعدة ما أمكن التخيل بعضها عن بعض، متحدةً في الشيء نفسه» (124). يمكن أن يتواجد الألم واللذة في الشيء نفسه بكل سهولة، وهذا يتوقف على النظر إليه من وجهة نظر الاستهلاك أم الإنتاج. وهنا، علاوة على ذلك، مبدأٌ يتعدى «اتحاد» الأضداد في شيء مفرد، ويتضمن «تحول» أحدهما إلى الآخر إلى حد كبير. وهكذا، فإن بيرك، على الرغم من

أنه سوف يربط الضوء والظلمة بالجميل والسامي، فإنه سوف يتبين أيضًا أن «الضوء الشديد، حين يبهر أعضاء البصر، يطمس الأشياء جميعها، بحيث يشبه الظلمة في تأثيره بالضبط» (80). وهذا الاتحاد للأضداد القصوى سوف يكتشف بيرك أنه هو ذاته أحد مبادئ السامي: عندما «يبلغ التوافق أقصاه بين فكرتيْن نيقضتيْن ما أمكن التخيل»، فإنهما «تتضافران لإنتاج السامي... الذي يمقت الوسطية في كل الأشياء» (81).

ومن المهم أن نشير إلى أن منهج بيرك الجدلي، سواء أمدحناه كبلاغة سامية أم نددنا به كتناقض ذاتي، يستند إلى ما يعتبره البنية الجسدية للحواس البشرية. إن عواطفنا وانفعالاتنا وأساليبنا الجمالية مشتقة كلها من أساس فيزيولوجي، اقتصاد اللذة والألم وقدرات مختلف أعضائنا الحسية على الاستقبال. يرفض بيرك فكرة لوك أن القيم الجمالية والاجتماعية يجب أن تُفهم بأنها منتجات «التداعي» والتربية: «لا جدوى... من البحث عن أسباب عواطفنا في التداعي، إلى أن يعجزنا ذلك في الخصائص الطبيعية للأشياء» (*Enquiry*, 131). يشير بيرك إلى أن «تحري الأسباب الطبيعية والميكانيكية لعواطفنا... يمنح... أي قواعد نعلنها عن هذه الأمور قوةً ورونقًا مضاعفيْن» (140). وهذه «القوة المضاعفة» هي تثبيت للقواعد التي يبدو أن العرف والتجربة والحس المشترك تفرضها بالاحتكام إلى مستوى أعمق من الضرورة الطبيعية. وبالطبع، فإن هذه القواعد ليست مقتصرة على عالم الحس والشعور والتجربة الجمالية، بل تتخلل كل مستويات حياتنا الاجتماعية. إن البنية الطبيعية للحساسية

الإنسانية تملي أن تكون بعض سمات النظام السياسي طبيعية أيضًا، وهذه جماليات سياسية ستنقل بيرك إلى ما بعد اهتمامه وهو شاب بنظرية الفن، إلى نظرية الثورة السياسية والاجتماعية.

السياسة بوصفها علم جمال: الجنوسة والعرق

إن اشتقاق بيرك الأكثر شهرةً للقيم السياسية من ميكانيك الحس هو ربطه السمو والجمال بالصور النمطية للجنوسة. فالسمو المؤسس على الألم، والرعب، والجهد الشديد، والقوة، هو الأسلوب الجمالي الذكري. وفي المقابل فإن الجمال موجود في صفات مثل الصغَر والنعومة والرقة التي تُحدث ميكانيكيًا إحساسًا باللذة، والرهافة الفائقة (يشير بيرك إلى استخدام «الفرنسيين والإيطاليين» بخاصة عبارة «الأشياء الصغيرة المرهفة» للإشارة إلى «مواضيع الحب» (*Enquiry*, 113). وليس صعبًا أن نرى كيف تصطف المقولات الجمالية والحسية مع مقولات الجنوسة. وحين يدحض بيرك المفهوم التقليدي للجمال كـ«تناسب» أو«فائدة»، يُؤتَى بالمثال الجنسي لتأكيد حجته:

> لو ارتبط الجمال في نوعنا بالفائدة، لكان الرجال أجمل من النساء، ولاعتُبرت القوة والرشاقة الصفتين الجميلتين الوحيدتين. ولكن أن نسمي القوة جمالًا، وأن يكون لدينا اسم واحد فقط لصفات فينوس وهرقل المختلفين تمامًا في كل النواحي تقريبًا، هو بالتأكيد خلط غريب للأفكار، أو سوء استعمالٍ للكلمات (*Enquiry*, 106).

ويتم استدعاء مثال مشابه بغية دحض الفكرة القائلة إن «الكمال هو العلة المكونة للجمال»:

> الكمال، بوصفه كذلك، بعيدٌ جدًّا عن أن يكون علة الجمال، وهذه الصفة التي هي أرفع الصفات في جنس النساء تحمل معها على الدوام فكرة الضعف وعدم الكمال. والنساء مدركات لهذا، ولذلك يتعلمن اللثغ والتمايل في المشي بغية محاكاة الضعف، وحتى المرض. والطبيعة هي المرشدة لهن في هذا كله. (*Enquiry*, 110)

وتوسعُ بيرك اللاحق في فارق الجنوسة يوضح أنه لا يعتبر هذا الفارق مسألة لياقةٍ حسية أو جمالية، بل مجازًا للأسس الطبيعية لكل النظام السياسي والكوني، البنية الشاملة للهيمنة، والسيادة، والاستعباد: «يوجد السامي... دائمًا في الأشياء العظيمة والرهيبة، و[الجميل] في الأشياء الصغيرة والسارة، ونحن نخضع لما نُعجب به، غير أننا نحب ما يخضع لنا» (113). هذه الجماليات الطبيعية للهيمنة تمتد من الأسرة («سلطة الأب... تعوقنا عن أن نكنّ له ذلك الحب الكامل الذي نكنّه لأمهاتنا (111)، إلى الدولة (الخوف والإعجاب هما العاطفتان اللتان يثيرهما القائد إثارة لائقة به)، ثم إلى أهوال الإله ـ الأب.

وينبغي أن نلاحظ أن التعزيز الحسي للسمو في هذه الرموز السلطوية يصفه بيرك بانتظام على أنه استراتيجية الحرمان البصري. فالأب بعيد، والأم حميمة وفي المتناول.

> الحكومات المستبدة المؤسسة على عواطف البشر، وخصوصًا على عاطفة الخوف، تمنع رئيسها عن أعين الجمهور قدر

الإمكان. وهذه السياسة هي ذاتها متبعة عند أديان عديدة. لقد كانت المعابد الوثنية جميعها تقريبًا مظلمة. وحتى في معابد الأميركيين الهمجية في يومنا هذا، يُبقون وثنهم في الركن المظلم من الكوخ المكرس لعبادته. (*Enquiry*, 59).

إن الإله غير المرئي في الموروث اليهودي المسيحي، مع كل تحريماته المصاحبة للتمثيلات البصرية، ما هو إلا الكمال المجرد لنظرية السمو هذه. والواسطة المناسبة لهذا الإله هي الكلمة، البلاغ اللفظي غير المباشر، وليس الصورة التي منالها يسير ومباشر، وحتى الكلمة يجب أن تُستعمل باحتراس، وبـ«الغموض الحصيف» لشاعر مثل ميلتون (59). وبالطبع يمكن أن يمتد تحريم الصورة المحفورة أو المنحوتة إلى الكلمة بقدر ما هي تمثيل. وهكذا، فإن اسم الله لا يمكن أن يُلفظ، أو يكتب، وهو الأمر الأهم.

إن ربط بيرك السلطة بالظلام هو بلا شك مكشوف لاستثناء ظاهر ولافت للنظر جدًّا، وهو حالة تناقضُ فيها علاقاتُ السلطة للسيد والعبد على نحو مباشر العلاقاتِ الحسيةَ والجمالية للضوء والظلام. وتفنيدًا لزعم لوك بأن «الظلمة ليست هي فكرة الرعب بالطبع»، بل تغدو مرعبةً بالارتباط مع الحكايات الخرافية، يروي لنا بيرك

> قصة غريبة جدًّا عن صبي وُلد أعمى، وبقي كذلك حتى الثالثة أو الرابعة عشرة، وبعد ذلك أُجريت له عملية لإزالة إعتام عدسة العين، فاستعاد بصره. ومن بين تفاصيلَ عديدةٍ صاحبت إدراكاته الأولى... في المرة الأولى التي رأى الصبي فيها شيئًا أسود سبب

له ذلك ارتباكًا شديدًا، وفي ما بعد، أصابه فزع شديد عندما رأى بالمصادفة امرأة زنجية. (*Enquiry*, 144)

من الصعب أن نقاوم التفكير في أن «الفزع الشديد» من المرأة السوداء (بالتقابل مع مجرد «الارتباك» من الشيء الأسود) يرجع إلى تضارب الحساسية السياسية والحساسية الجمالية بقدر ما يرجع إلى ميكانيكا الرؤية. والصورة المزدوجة للعبودية، الجنسية والعرقية على السواء، تظهر بالألوان الطبيعية للسلطة والسمو. وهذا المزيج المتنافر من القوة والضعف، اختلاط الإشارات الجمالية الحسية والأنظمة «الطبيعية» للجنوسة والطبقة الاجتماعية والأساليب الرمزية ستصبح، كما سنرى، أساس صور بيرك عن الثورة الفرنسية[148].

الفرنسيون والسامي المرآوي

كثيرًا ما يشار إلى أن هنالك نوعًا من التعارض بين تفضيل بيرك الواضح للسامي كأسلوب جمالي، ورد فعله على أسمى حدث سياسي في حياته، الثورة الفرنسية[149]. والطريقة المباشرة لتفسير هذا

---

(148) قارن ما كتبه بولسون حول فكرة بيرك عن اتصاف الثورة بـ «السمو الزائف». انظر: Ronald Paulson, *Representations of Revolution* (New Haven, CT: Yale University Press, 1983), p. 70.

(149) للاطلاع على تفسير نفسي لنظرية بيرك «الجمالية السياسية» انظر: Paulson's chapter on «the Sublime and the Beautiful» in *Representations of Revolution*, and Isaac Kramnick, *The Rage of Edmund Burke: Portrait of an Ambivalent Conservative* (New York: Basic Books, 1977).

من أجل تفسير سياسي أبسط وأسهل انظر: Neal Wood, «The Aesthetic Dimension of Edmund Burke's Political Thought,» *Journal of British Studies*, vol. 4 (1964), pp. 41-64.

التعارض هي أن نقول بكل بساطة إن السمو في الفن وفي الطبيعة شيء، وفي السياسة شيء آخر تمامًا. إن نوع الخصوبة الخيالية التي تُنتج الذكاء الشعري تغدو قوة خطرة في عالم الواقع:

عندما يترك الناس مخيلاتهم تؤثر فيها فكرة مدةً طويلة، تستحوذ الفكرة بالكلية عليهم حتى إنهم يستبعدون بالتدريج أي فكرة أخرى تقريبًا، ويعطلون كل أقسام العقل التي يمكن أن تحتجزها. وأي فكرةٍ كافيةٌ للغرض، كما هو واضح من الأسباب المتنوعة غير المحدودة التي تسبب الجنون. (*Enquiry*, 41)

هذا النوع من الجنون مسموح به في عالم الجماليات. إن وصف فرجيل (Virgil) كهفَ فولكان (Vulcan) هو، في نظر بيرك، «أكثر جموحًا وعبثية» في توالد صوره من «توهمات المجنون» (171)، ولذلك فهو «رائع السمو»، فحين «يزحم العقلَ حشدٌ من الأفكار العظيمة المختلطة... التي تؤثر لأنها محتشدة ومختلطة» (62)، يكون التأثير ساميًا مثل الاستعارة الشعرية، وخطرًا عندما يؤخذ بالمعنى الحرفي في سلوك العامة ليس غير.

هذا التوضيح البسيط ينطوي على مشكلتين. الأولى، وقد تكون تافهة، هي أنه يعزو إلى كتاب بيرك **بحث فلسفي** تفريقًا بين سامٍ حقيقي (جمالي) وسامٍ زائف (سياسي)، لا يصبح فعالًا إلا في الذكرى الأربعين للثورة الفرنسية، والمشكلة الثانية، وهي مشكلة أكثر خطورة، هي أن مثل هذا التفريق يعارض تأكيد بيرك كله (في **بحث فلسفي** وفي كتاباته اللاحقة) على استمرارية الحساسيتين الجمالية والسياسية. فالآباء ورجال الدولة والآلهة يجب أن يتصفوا بالسمو،

وإذا كانت السياسة مسألة سلطة وشعور، فلا سبيل إلى إبقاء جماليات السامي خارجها. هل رد فعلِ بيرك المتأخر على الثورة تنازلٌ عن الارتباط بين علم الجمال والسياسة؟ أم هو تحول، كما يشير آيزك كرامنك (Isaac Kramnick)، من مقولة جمالية إلى أخرى، كالتحول من مقولة «الطبيعي» إلى الحكومة - إحلال «الفضائل الجميلة» لحكومة الحزب محل الفضائل السامية لقيادة بيت (Pitt)[150].

لننظر كيف يلخص بيرك السامي السياسي، الخطر، الجديد، في **مناشدة من الأحرار الجُدد إلى الأحرار القدماء** (*Appeal from the New to the Old Whigs*) (1791):

> من الواضح الآن للعالم أن نظرية متعلقة بالحكم قد تصبح سببًا للتعصب مثلها مثل عقيدة دينية. توجد حدود لعواطف الناس عندما يتصرفون انطلاقًا من الشعور، ولا توجد حدود عندما يكونون تحت تأثير الخيال. حين يتصرف الناس انطلاقًا من شعورهم، أزِلْ تظلمًا تقطعْ شوطًا بعيدًا نحو تهدئة الاضطراب. ولكن التصرف الحسن أو السيئ لحكومة من الحكومات، الحماية التي تمتع بها الناس أو الظلم الذي كابدوه منها، ليس بالأمر المهم عندما يبلغ غضب أحد الأحزاب من شكلها أشده، وتكون أسس الموقف «تأملية»[151].

---

(150) Kramnick, *The Rage of Edmund Burke*, p. 114.
مستشهد به عند: Paulson, *Representations of Revolution*, p. 70.

(151) *The Works of Edmund Burke*, edited by George Nichols, 12 vols. (Boston: Little, Brown, 1865 - 1867), vol. 4, p. 192.
الإحالات التالية إلى كتابات بيرك (غير *Enquiry*) ستكون إلى هذه الطبعة التي سيرد عنوانها مختصرًا أعمال (*Works*).

والواضح من هذا المقطع هو أن بيرك ينطلق من السيكولوجيا نفسها التي تعلل إنتاج السامي اللفظي البلاغي في بحث فلسفي: إن إنتاج «المخيلة» المفرط للصور البصرية يُعاد تأكيده الآن، على كل حال، وذلك بإضافة كلمة «تأملية»، وهي مصطلح لا يؤدي دورًا ذا شأن في بحث فلسفي. وهناك كلمة مفتاحية أخرى في هذا المقطع تشير إلى إدراك بيرك أنه اقترب قليلًا من موقف سابق، وهي كلمة «الآن». «من الواضح الآن... أن نظريةً متعلقةً بالحكم قد تصبح سببًا للتعصب مثلها مثل عقيدة دينية». وهذا لم يكن واضحًا على الدوام، فالواقع هو أن أحد أهم أقوال بيرك عن الثورة الفرنسية هو الذي لم يستطع أحد أن يتنبأ به:

> إن التاريخ وكتب التأمل (كما قلت آنفًا) لم تعلم الناس أن يتنبؤوا بهذه الأشياء، وأن يقاوموها طبعًا. وبما أنها لم تعد الآن مسألةَ حصافةٍ، بل مسألة تجربة، تجربة أخيرة، تجربتنا نحن، فليس هنالك ما يسوغ الرجوع إلى سجلات أزمان أخرى تعلمنا أن نتدبر ما لم نتمكن قط من التنبؤ به.

(*On the Policy of the Allies* [1793], 4: 470)

ما كان يمكن أن يتنبأ به المرء بالاستناد إلى تأملات بيرك الحصيفة في علم الجمال هو أن أمةً مشهورة بالعقلانية، وُهبت لغة «مصقولة» من النوع الذي يُثنَى على «وضوحه وسهولته الفائقين» على حساب «الافتقار إلى القوة» (*Enquiry*, 176)، كان من شأنها أن تتخذ الرأي الصائب في اجتناب الثورة. إن «حشد الصور العظيمة والمختلطة»

الذي يذكره بيرك كمثال على السمو الشعري، تضمن كلمات نبوئية مثل «برج، رئيس، ملائكة، الشمس الطالعة من خلال الضباب، أو المنكسفة، هلاك الملوك، وثورة الممالك» ((*Enquiry*, 62)، وهذه الصور لا يعثر عليها في الجمال البارد للشعر الفرنسي الكلاسيكي الجديد، بل عند المثال الكامل للشاعر الإنكليزي، جون ميلتون. كان يمكن أن يتوقع المرء ثورة من الإنكليز، أصحاب «اللسان القوي الحيوي» المناسب تمامًا للسامي، أو لتملقات البلاغة الثورية. ولو حدث ذلك، لبدت أمة الرسامين، والعقلانيين، والمتخصصين، غير ملائمة بطبيعة الحال للتعصب والطاقة المطلوبين للثورة:

> ينشئ الأباتي دو بو (Abbe du Bos) نقدًا يفضل فيه فن الرسم على الشعر في بند تحريك العواطف، بسبب «الوضوح» الأشد للأفكار التي يمثلها قبل أي شيءٍ آخر. وأظن أن هذا الحَكَم الممتاز قد جره إلى هذا الخطأ (إن كان ذلك خطأ) نسقُه الذي وجد أن هذه الفكرة منسجمة معه أكثر من انسجامها في تصوري مع التجربة. أنا أعرف كثيرين يعجبون بالرسم ويحبونه، على أنهم ينظرون إلى مواضيع إعجابهم في ذلك الفن نظرة فيها ما يكفي من البرود بالمقارنة مع الحرارة التي تبعثها فيهم مقطوعات مؤثرة من الشعر والبلاغة. وبين السواد الأعظم من الناس لم ألاحظ قط أن لفن الرسم كبيرَ تأثير في عواطفهم. ولا شك في أن أفضل أنواع الرسم، وأفضل أنواع الشعر أيضًا، ليست مفهومة كثيرًا في هذا الوسط. ولكن من المؤكد تمامًا أن عواطفهم يثيرها إثارة قوية جدًّا واعظٌ متعصب، أو الأغاني الحربية، أو الأطفال في الغابة،

وقصائد وحكايات شعبية قصيرة أخرى شائعة في ذلك المستوى من الحياة. ولا أعرف أي لوحات، سيئة أو جيدة، تُحْدث التأثير نفسه، لذلك فإن للشعر، مع كل ما فيه من غموض، سلطانًا أعم وأقوى أيضًا على العواطف من الفن الآخر. (Enquiry, 61)[152].

يصوّر هذا المقطعُ الأساسَ الجمالي كله الذي ترتكز عليه نظرة بيرك إلى الفارق بين الفرنسيين والإنكليز، كأمتين للعين والأذن، وللرسم والتعبير اللفظي -ولا سيما الشفوي- وللنسق والتجربة الشخصية، ولـ«الحكم» الفاتر و«العواطف» الحارة. بيد أنه يكشف في الوقت ذاته الهوة الواسعة بين فهم بيرك لهذا الاختلاف في بحث فلسفي، وتوضيحه اللاحق له في **تأملات في الثورة** (*Reflections on the Revolution*). وما تعلمه بيرك بين سنة 1757 وسنة 1790 هو أن الإنسان الفرنسي، «الحَكَم الممتاز» الذي جره «نسقُه» إلى الخطأ في المسألة الجمالية، استطاع أن يستمد حرارة وعاطفة وطاقة غير مشكوك فيها من وضوح ذلك النسق. وما لم يأخذه بيرك في الحسبان في 1757 هو إمكان اتحاد ملَكَتَي الخيال والعقل، وهو اتحاد يتجلى في اندفاعة التأمل النظري وبناء الأنساق، إبداع حشد من الصور العظيمة و«الواضحة» تستمد قوتها من سلطة العلوم والرياضيات. ولما قال بيرك إن «فكرةً واضحةً هي اسم آخر لفكرة صغيرة»

---

(152) يكرر كانط هذه الرؤية في **نقد ملكة الحكم** (*Critique of Judgment*) القسم 29، عندما يشير إلى أن «الصور والطقوس السخيفة» تتسامح معها الحكومات لكي تبقي رعاياها سلبيين وطيعين. وفي المقابل، يرى كانط أن تحريم الصور المحفورة والمنحوتة دافع إلى الحماسة.

(Enquiry, 63)، لم يكن قد أخذ بالحسبان نشأة «الأيديولوجيا»، «السامي» في الثورة العقلية.

لقد بدا له بالفعل في1757 أن الوضوح العقلي و«التأملات الرياضية» لا يمكن أن تثير عواطف تتعلق بالسامي «أو» الجميل:

> من لامبالاة العقل وطمأنيته المطلقتين هاتين إنما تستمد التأملات الرياضية بعضًا من أهم مزاياها، لأنه لا يوجد شيء يثير اهتمام الخيال، ولأن الحُكْم يجلس بغية فحص الموضوع مطلق الحرية وغير متحيز. (*Enquiry*, 93)

وفي تسعينيات القرن الثامن عشر بدأ بيرك يرى الرياضيات، وكل «الفلسفة التجريبية» في الواقع، في ضوء جديد، كوسيلة لنوع جديد من العاطفة النظرية الباردة:

> إن مخيلتهم لا يرهقها تأمل المعاناة الإنسانية عبر القرون المقفرة، مضافًا إليها قرون البؤس والوحشة. إن إنسانيتهم هي في أفقهم، وهي -كالأفق- تطير أمامهم على الدوام. يجلب علماء الهندسة والكيمياء طباعًا تجعلهم أسوأ من لامبالين بالمشاعر والعادات التي هي دعائم عالم الأخلاق، يجلبها الأولون من هياكل رسومهم البيانية، والآخرون من سخام أفرانهم[153].

إن «الفكرة الواضحة» لم تعد «فكرةً صغيرة» في نظر بيرك، فهي كالهندسة العقلية للنقطة المتلاشية على الأفق، أحدثت لامبالاة سامية حيال «المشاعر والعادات»، و«الإنسانية» التي يريد المتأملون الثوريون إرجاءها حتى بلوغ «الأفق»، بلوغ الثورة المكتملة.

---

(153) *Letter to a Noble Lord* (1796); *Works*, vol. 5, pp. 216-217.

الإنكليز والسامي اللفظي

لعل بيرك لم يكن قد توقع أن «نظرية في الحكْم» يمكن أن تصبح، بكل أفكارها الواضحة المتسقة، «سببًا للتعصب مثل عقيدة دينية»، إلا أن المصطلحات لم تعوزه للبحث في ذلك. ويمكننا أن نؤكد أيضًا أن تشريحه للسامي المتولد في المخيلة قد تنبأ بشيء من هذا النوع. وفي وسعنا أن نرجع إلى مقالته عن السامي والجميل للبحث عن المصطلحات التي عارض وانتقد بها هذا السامي الخيالي المرآوي. والمصطلحان المتعارضان هما «الشعور» و«التجربة»: «يوجد حد للعواطف حين يتصرف الناس انطلاقًا من الشعور، ولا يوجد حد عندما يكونون تحت تأثير الخيال»[154]. وهو يستطيع أن يعارض ميل الصور إلى التوالد بلا انتهاء في عملية التأمل النظري، وأن يعارض به سلطة حُكْمٍ (judgment) لا يتم تصوره عقلانيًا بحتًا، بل نتاجًا للتجربة والعرف والتقليد والعادة. ويستطيع أن يعارض التعصب الثوري للأفكار الواضحة والأيديولوجيا بـ«الأفكار الغامضة» للشعر والبلاغة والمأثور في إنكلترا. فالسمو الإنكليزي والتعصب الإنكليزي، سوف يتركزان على الكلمة وليس على الصورة، على الدين وليس على نظرية الحُكْم، على التجربة وليس على التأمل. سيكون المتعصب الإنكليزي واعظًا، والجمهور الإنكليزي سيحركه جرْسُ صوته، أو الأغاني والحكايات الشعبية التي تحرك عواطفه.

---

(154) *Appeal from the New to the Old Whigs* (1791), *Works*, vol. 4, p. 192.

وإذا تابعنا ما في تشريح بيرك للسامي من عواطف معادية للعنصر البصري والأيقونات، استطعنا أن نقرأ فيه تأكيدًا على أن السامي اللفظي لا علاقة له في آخر الأمر بالصور، واضحةً أكانت أم غامضة:

> الحق هو أن الشعر لا يعتمد إلا قليلًا في تأثيره على قوة الصور الحسية المثيرة، وأنا مقتنع بأنه لو كانت هذه هي النتيجة الضرورية للوصف كله، لفقد قسمًا كبيرًا من طاقته. ولأن ذلك الانسجام للكلمات المؤثرة، والذي هو أقوى وسائل الشعر، سوف يفقد قوته في الغالب، إضافة إلى خصوصيته واتساقه. (*Enquiry*, 170)

وهذه النقطة يوضحها بيرك، كما أشرنا سابقًا، بمقطع من شعر فرجيل يُعتبر مثلًا على السامي بوصفه جموحًا واختلاطًا:

> يبدو لي هذا رائع السمو، ولكن إذا توفرنا في هدوء على نوع الصورة الحسية التي يجب أن يشكلها هذا النوع من اجتماع الأفكار، فإن توهمات المجنون لا يمكن أن تظهر جامحة ومنافية للعقل أكثر من هذه الصورة... إن الترابط المثير للصور الذهنية ليس مطلوبًا، لأنه ما من صورة حقيقية تتشكل، ولا يقلل هذا من تأثير الوصف على الإطلاق. (*Enquiry*, 171)

إن تحليل بيرك السابق للشاعر ميلتون أشار إلى أن التأثير السامي كان «نتاج» صور مختلطة «(تؤثر لأنها) محتشدة ومختلطة» (*Enquiry*, 62، التشديد من المؤلف). ولكن بيرك يبدو الآن أنه يريد أن ينقل التشديد، أن يرفض أي حاجة إلى الترابط المثير للصور الذهنية. وعلامات صراعه مع رؤية لوك التصويرية للغة جلية. وبما أن وصف فرجيل هو صورة «جامحة ومنافية للعقل»، فهي ليست صورة

على الإطلاق. والتباس مماثل يرِدُ في زعمه أن «وضوح الصور» في التعبير اللفظي «ليس بالأمر الذي لا غنى عنه من أجل التأثير في العواطف التي يمكن التأثير فيها إلى حد بعيد من غير تقديم أي صورة على الإطلاق». هل الصور الواضحة هي التي تُرفض هنا، أم أي صورة، واضحةً أكانت أم غامضة، منظمة أم مختلطة؟

مهما كان الجواب الذي نتلقاه، فإن مغزى رغبة بيرك واضح: يريد أن يتتبع السامي اللفظي لا إلى غموض الصور اللفظية، بل إلى مصدر أكيد آخر. وهذه الرغبة قوية إلى حد لا يرتاح معه إلى فكرة ارتباط الكلمات بالأفكار، بما أن أي فكرة، في النظرية التي يريد بيرك أن يصححها، تتساوى دائمًا مع صورة. يقتبس وصف ميلتون للجحيم: «صخور، وكهوف، وبحيرات، وأوكار، ومستنقعات، وسباخ، وظلال ـ ظلال الموت»:

> هذه الفكرة أو هذه العاطفة التي تسببها كلمة، والتي لا شيء يمكن أن يضيفها إلى الأخرى إلا كلمة، تُبرز درجة عالية جدًا من السامي، وهذا السامي تُعْليه أكثر أيضًا عبارة «عالم الموت» التي تلي. ها هنا توجد من جديد فكرتان لا يمكن تقديمهما إلا باللغة، واتحاد عظيم ومدهش بينهما يفوق التصور، «إن صح إن تسمَّيا فكرتين لا تقدمان للعقل صورة متميزة». (*Enquiry*, 175)

ويعترف بيرك بأنه « يبدو موضوعًا غريبًا للجدال مع أي إنسان أن تسأله إن كان في ذهنه أفكار أم لا» (168)، ولكن ها هي ذي القضية التي يترتب عليه أن يناقشها: «قد يظهر ذلك غريبًا، غير أننا كثيرًا ما نحار في الأمر، ولا ندري ما الأفكار التي لدينا عن الأشياء، أو إن كان لدينا

أفكار على الإطلاق عن بعض الموضوعات» (168). ثم إن بيرك يورد «مثالين لافتين للنظر جدًّا على أن من الممكن أن يسمع إنسان كلمات من غير أن يكون لديه أي فكرة عن الأشياء التي تمثلها، وعلى الرغم من ذلك يكون قادرًا بعد ذلك على إرجاعها إلى أشياء أخرى، وقد ائتلفت على نحو جديد». والمثالان هما شاعر ضرير، وأستاذ رياضيات ضرير. الأول قادر على وصف «أشياء بصرية... وصفًا حيويًا دقيقًا»، والآخر يلقي «محاضرات ممتازة عن الضوء والألوان» (168_169).

إذًا ما المبدأ الآخر الذي يمنح اللغة القدرة على الإيصال والتأثير في العواطف، إذا عَزَّ وجوده في الصور والأفكار والخيال؟ يخطر لي أن جواب بيرك يمكن أن يعثر عليه في مفهومَيْه: «التعاطف» و«الاستبدال». إن «عمل» الشعر والبلاغة هو ألا يؤثرا بالمحاكاة، بل بالتعاطف، وألا يقدما فكرة واضحة عن الأشياء نفسها، بل أن يعرضا تأثير الأشياء في عقل المتكلم، أو عقول الآخرين. (*Enquiry*, 172). وليس إلا في الشعر المسرحي بالمعنى الدقيق للكلمة، حيث يحاكي الكلام الأشياء التي يقولها الأشخاص (ولكن ليس الأشياء التي يتحدثون عنها)، يمكن اعتبار الكلمات «ضروبًا من المحاكاة». وعلى كل حال، فإن اللغة في الكلام العادي، وفي الشعر أو البلاغة، «تعمل غالبًا بالاستبدال، بواسطة الأصوات التي يصير لها بالاعتياد تأثير الحقائق» (173). تفعل الكلمات فعلها بالتعاطف والاستبدال والصوت، في مقابل المحاكاة والتشابه والرؤية، أي آليات إنتاج الصور.

ومع ذلك، فإن ملاحظة هذا الأمر تقتضي أن نلاحظ أيضًا أن الكلمات منفصلة في النهاية عما رأينا سابقًا أنه مصدر السامي اللفظي

ـ الخيال الذي يلاحظ «التشابهات» ويخلق صورًا جديدة. وفي هذا التفسير اللاتصويري للغة، ليس لتأثيرات الكلمات إلا علاقة واهية غير مباشرة بالأجزاء الدنيا من الطبيعة البشرية، وتأثيرها إنما هو حصيلة العرف والعادة والتثاقف. إن العاطفة الأولية التي تحدثها هي التعاطف، أولى العواطف الاجتماعية، والتي «ندخل من خلالها إلى اهتمامات الآخرين» عن طريق عملية «الاستبدال». والرابطة الاجتماعية هي سيميائية أيضًا: الكلمات مرتبطة بالأشياء والمشاعر بالقوة نفسها التي تربط الإنسان بالإنسان ـ ميل فطري يجتذب الأشياء غير المتشابهة بعضها إلى بعض.

إن فصل الكلمات عن الصور، وتتبع قوتها، إلى تأثيرات العرف والعادة والتداعي، ينزعان عند بيرك إلى إبعاد السامي اللفظي عن السامي الطبيعي، وعن استجابة طبيعتنا الميكانيكية الفورية للأشياء المرعبة الخطرة. «ومهما كان سلطان «الكلمات» على العواطف، فهي لا تستمدها من أي تمثيل يُثار في العقل للأشياء التي ترمز إليها» (*Enquiry*, 164). إن آلية السامي اللفظي، آلية الكلمات القوية، تتوسطها العادة:

> إن مثل هذه الكلمات ليست في الواقع إلا أصواتًا بحتًا، غير أنها أصوات، ولكونها تُستخدم في مناسبات معينة، نتلقى في خلال ذلك بعض الخير، أو نعاني بعض الشر، أو نسمعها مستعملةً لأشياء وأحداث أخرى مثيرة للاهتمام، ولكونها تُستعمل في حالات متنوعة نعرف عادة على الفور الأشياء التي تنتمي إليها، فإنها تُحدث في العقل، كلما ذُكرت بعد ذلك، تأثيراتٍ مماثلةً لتأثيرات مناسباتها. (165)

إن تأثير هذه «الأصوات البحت» مبعد حتى عن عالم السامي في الأصوات الطبيعية. وليست صيحات الحيوانات، مثلًا، مجرد أصوات اعتباطية»، ولذلك «لا تخفق أبدًا في أن تكون مفهومة بما يكفي، وهذا لا يمكن أن يُقال عن اللغة» (84). فاللغة، وبسبب طبيعتها الاعتباطية بالضبط، تُلطف كل ما تتوسطه، ولذلك تستطيع أن تقدم حتى أكثر صور الحس ألمًا وإثارة للاشمئزاز بـ«الإبعاد» المطلوب للمتعة والسمو:

> لا توجد روائحُ أو مذاقاتٌ يمكن أن تُحدِث إحساسًا عظيمًا إلا الأشياء المفرطة المرارة، أو الأشياء المتننة التي لا تُطاق. صحيحٌ أن هذه التأثيرات للرائحة والمذاق، وهي في قوتها الكاملة تضغط على الإحساس على نحو مباشر، مؤلمةٌ ولا يصاحبها أي نوع من المتعة، ولكن عندما تلطف، كما في الوصف أو السرد، فإنها تصبح مصادر حقيقية للسامي مثل أي تأثيرات أخرى، وعلى أساس مبدأ الألم المخفف نفسه. (85)

وعلى هذا، فإن بيرك ينبغي أن يُفهم على أنه يجادل في بحث فلسفي دفاعًا عن نظريتيْن في السامي. الأولى مبنية على الخيال وميكانيكا الإحساس، وتتحكم فيها الاستعارات البصرية والتصويرية في الغالب ـ الظلام والضوء، الغموض والوضوح، والأخرى ـ وهي التي تبرز واضحةً للغاية في القسم الأخير من بحث فلسفي ـ مضادة للعنصر البصري والتصويري على نحو بات، وهي تستعمل مصطلحات الشعور والتعاطف والتداعي المعتاد أو الاستبدال. وبالمصطلحات البلاغية الحديثة، يمكن أن نقول إن النظرية الأولى

قائمة على الاستعارة والتشبيه، على مفهومَي الشبه والتشابه، والثانية مجازية وقائمة على روابط اعتباطية معتادة. وهذا السامي الثاني هو سامٍ معتدل، لأن ارتكازه على شعورٍ مصطلحٍ عليه متثاقف يفرض حدًّا على العواطف، بينما ليس للسامي البصري والتأملي والخيالي حدود، وهو عاطفة من النوع الذي يقود إلى الثورة. والاختلاف بين السامي الفرنسي التأملي الزائف، والسامي الإنكليزي اللفظي الحقيقي بقي، بمعنى ما، هاجعًا في بحث فلسفي، منتظرًا المناسبة التي يُولى فيها اهتمامًا.

الكلام الإنكليزي والكتابة الفرنسية

إن تفضيل بيرك للسامي اللفظي المعتدل يمثله بانتظام تحليل اللغة كواسطة شفوية في المقام الأول وليست مكتوبة. ما يستدعي الاستجابات المعتادة هو «الأصوات البحت» لا الكلمات المكتوبة. فالكتابة، نقل الكلام إلى «لغة مرئية»، لا تبرز مطلقًا في جماليات بحث فلسفي. ومع ذلك، فإن بيرك يعلق على الوظائف المختلفة للكلام والكتابة في مناقشاته لتاريخ «القانون والمؤسسات»، رابطًا «السلوك» و«العادات» بالتراث الشفوي، في حين أن مفهوم «القانون الوضعي» يترتب عليه أن ينتظر وصول الحروف:

> إذا لم يكن لشعب غير متمدن مثل الألمان قوانين، فإن لديه عادات تحل محلها، وهذه العادات عملها بينهم أفضل من عمل القوانين، لأنها تتحول إلى نوع من الطبيعة للحكام والمحكومين في آن واحد[155].

---

(155) *An Abridgment of English History* (1857), vol. 7, p. 292.

وفي هذه الحالة البدائية (يشير بيرك إلى الساكسون القدماء حين يتحدث عن «الألمان» هنا)

> لم يكن ممكنًا قط أن تتمدد السلطة بطبيعتها ذاتها إلى الاستبداد، لأن أي فعل مستبد كان من شأنه أن يصدم المبدأ الوحيد الذي يدعم السلطة، الرأي العام الصالح. ومن جهة أخرى، كان من الصعب أن يقيدها أي قانون وضعي، لأن القوانين يصعب أن تبقى بين بشر لا يستخدمون الحروف. لقد كانت نوعًا من السلطة الاعتباطية التي تلطفها الشعبية التي نشأت منها (*Works*, 7: 292).

إن ثناء بيرك على الديموقراطية البدائية لمجتمع ينظمه الموروث الشفوي لا القانون المكتوب يلطفه في مكان آخر الاعتراف بأن الكتابة تأخذ في الاعتبار التحسين والإصلاح. والموروث الشفوي الذي لا تمازجه التأثيرات التقدمية الملطفة للكتابة يمكن أن يُبقي شعبًا من الشعوب في حالة همجية بائسة (يذكر بيرك «العادات القديمة» في إيرلندا، التي «منعت التحسين كله، وأدامت الفساد» [*Works*, 7:414]). إن موقفه الأساسي يتم توضيحه تمام التوضيح بوصفه تسوية، كما هي الحال دائمًا، ولكن مع رجحان الميزان نحو حكم العادة والسلوك، والأسس المتناقلة شفويًا للنظام الاجتماعي. كانت العادات الساكسونية القديمة «سارية المفعول أكثر من القوانين»، وقدمت بنية بقيت أساسًا للقوانين اللاحقة: «هكذا رُسمت الخطوط العامة غير الواضحة وغير الصحيحة لدستورنا الذي صيغ منذ ذلك الوقت صياغة دقيقة وكاملة» (*Works*, 7: 293). و«الحروف» التي تجعل تدوين القانون في صورة ثابتة ومرئية من عامة الناس أمرًا

ممكنًا، يتم خفضها إلى موقع ثانوي في «صياغة» ما رسخته حكمة الموروث الشفوي المغرقة في القدم و«إكماله».

وإذا أخذنا بالاعتبار هذا الفهم للعلاقة بين الكلام والكتابة، نستطيع أن نتخيل ردة فعل بيرك على مطالبة توماس بين (Thomas Paine) أن يكون الدستور مكتوبًا في «صورة مرئية». لقد أصر توماس بين على:

> أن الدستور ليس شيئًا بالاسم فقط، بل في الواقع. وليس له مثَل أعلى، بل وجود واقعي، وحيثما لا يمكن إخراجه في صورة مرئية، فلا وجود لأي دستور. الدستور شيء سابق للحكومة، وما الحكومة إلا خليقة دستور[156].

وبعد أن اقتبس بيرك هذا المقطع من «حقوق الإنسان» (the Rights of Man) في كتابه مناشدة من الأحرار الجدد إلى الأحرار القدماء (*Appeal from the New to the Old Whigs*) (1794)، أقصى بازدراء كلمات توماس بين، وقال: «لا تستحق مثل هذه الكتابات شيئًا غير «دحض العدالة الجنائية» (4: 161). ورفض بيرك أن يرد على اتهام مؤداه أن الدستور الإنكليزي كان غير مرئي، وغير مكتوب. كان دوره أن يبين فهمه الخاص لـ«الدستور» الحقيقي بوصفه كيانًا عضويًا، شيئًا مثل جسم الإنسان، يتكون من مجموعة حواس متمايزة القوى والمزايا، كيانًا يمتزج فيه السلوك الطبيعي

---

(156) *The Rights of Man* (1791-1792), with Burke's *Reflections on the Revolution* (Garden City, NY: Doubleday, 1961), p. 309.

إن جميع الإحالات إلى هذه النصوص ستكون إلى هذه الطبعة، وسيتم اختصار عنواني هذين المرجعين إلى *Rights* (حقوق) و*Reflections* (تأملات).

والمصطلح عليه، خليقة البيولوجيا والعادة، اللذة والألم، المجتمع وحفظ الذات. وهكذا، فإن دستور بيرك سياسي وجمالي في آنٍ، ينهمك في إصدار أحكام على الأخلاق والأذواق، وتحافظ عليه العادات المغرقة في القدم، المتناقلة في الموروث الحي للغة القومية. ولا عجب أن اعتبر بيرك إعلان حقوق الإنسان «صحائف من الورق تافهة ومشوشة» (Reflections, 100-101)، لا عجب ألا يجد شيئًا يستحق الإعجاب في الدساتير المكتوبة التي صاغها منظرو فرنسا وعلماء الهندسة فيها، والذين تغلبت مخيلاتهم على مشاعرهم. يقول بيرك: «الدستور على الورق شيء، وفي الواقع والتجربة شيء آخر»[157].

---

(157) *Speech on a Bill for Shortening the Duration of Parliament* (1780), *Works*, vol. 7, p. 77.

إن ربط بيرك الثورة الفرنسية بـ«الأدباء السياسيين» و«الجمعيات السرية الأدبية» (*Reflections* [124]) أصبح موضوعًا عاديًا للمدافعين عن الثورة ومنتقديها على السواء. واعتبر وليام هازلت (William Hazlitt) الثورة «نتيجة بعيدة لكنها محتومة لاختراع فن الطباعة». (*The Life of Napoleon*, 1828, 1830; *Collected Works*, edited by P. P. Howe, 21 vols. [London: J. M. Dent and Sons, 1931], vol. 13, p. 38).

لخّص توماس كارليل (Thomas Carlyle) العصر الثوري في عبارة «عصر الورق»، وأوضح ربط بيرك لـ«حروف الطباعة الحديثة» بـ«التنظير» المطلق العنان في السياسة (دساتير ورقية) والاقتصاد (عملة ورقية). انظر: Carlyle, *The French Revolution* (1837) (New York, 1859), pp. 28 - 29.

وللاطلاع أكثر على قضية الرومانسية وردة الفعل على اللغة المكتوبة، انظر: W. J. T. Mitchell, «Visible Language: Blake's Wond'rous Art of Writing», in: *Romanticism and Contemporary Criticism*, edited by Morris Eaves and Michael Fischer (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986).

هـذان الدستوران، الأول «شكل مرئي» والآخـر سمعي وغير مرئي، يشبهان كثيرًا عنصرَي السمو عند بيرك في بحث فلسفي، ويمكن أن يجتمعا مثاليًا، ويشكلا «دستورًا مختلطًا» واحدًا دائمًا، صورةً للشخصية والدولة الإنكليزيتين المثاليتين. أراد بيرك أن يتحدث في السياسة وعلم الجمال معًا، «ليس مثل مشايع لأحد مكونات دستورنا، بل كإنسان مرتبط بها كلها ارتباطًا مبدئيًا قويًا» (*Works*, 5: 99). كان يعرف أن «الدستور المشكل من قوى متوازنة» لا بد أن يكون شيئًا دقيقًا على الدوام، كما في مجموعة الحواس، أو مجموعة أشخاص (*Works*, 4: 98)، والاتساق النظري يمكن أن يتحقق إذا رُدت العواطف الجمالية جميعها، شأن العواطف السياسية، إلى مصدر واحد. إن خوفه من أن يقلب مرض «التأمل» الفرنسي هذا الدستور أدى إلى ردة فعل جعلت الإبقاء على هذا التوازن الدقيق أمرًا مستحيلًا، وقادته إلى بلاغة خانت ما ارتكز عليه هذا الدستور من قيم سياسية وجمالية.

«لوحات السيد بيرك المروعة»

تأملات في الثورة

إن ارتباط بيرك غير المنحاز بالمبادئ المتغايرة والمتعارضة التي تشكل «التركيب المختلط» للطبيعة البشرية، تلقّى أقسى امتحان في ردة فعله على الثورة الفرنسية. إن **تأملات حول الثورة في فرنسا** (*Reflections on the Revolution in France*) (1790)، كبيانٍ بالمبادئ السياسية، يبقى منسجمًا تمامًا مع بديهيات الاعتدال واحترام

التراث الذي شكل مسار حياته الكامل. ومع ذلك، والمعترف به على العموم، في أي حال، هو أن اعتداله المعتاد كان يفسح في المجال للتطرف والإفراط على صعيد التأثير البلاغي والجمالي. واعتماده على التحليل المفصل للظروف المحيطة بأي حدث سياسي، أفسح في المجال لذلك النوع من الإفراط الخيالي الذي كان هو يَرثي له في اللغة الفرنسية. وإن ميله، على الأخص، إلى الإسقاط والإسهاب في الكلام عن «مشاهد» الثورة من غير مراعاة لأسبابها السابقة أو صحتها التاريخية، يُبرز في حواراته مع ليبراليي تسعينيات القرن الثامن عشر وراديكالييها، تساوقًا مخيفًا ومهلكًا، ونزوعًا إلى محاكاة بلاغة المعارضة والسخرية منها على نحو يمنح فكرة «التأملات» تهكمًا غير متوقع.

إن أشهر لوحة مما دعاه توماس بين «لوحاتِ السيد بيرك المروعة» (*Rights*, 287) هو وصفه «المشهد الفظيع للسادس من تشرين الأول/ أكتوبر 1789» عندما اقتحمت «جموع قذرة» غرف ماري أنطوانيت، وأُرغمت «هذه المرأة المظلومة... على الفرار شبه عارية» (*Reflections*, 84). وبعد هذا المشهد المثير، يعرض بيرك مشاهدَ عنفٍ تساويه في الفظاعة: «مذبحة بلا تمييز لم يستفزها ولم يقاومها أحد» تركت «أفخم قصر في العالم... يسبح في الدماء، تلوثه الأشلاء، وتغطيه الأوصال المتناثرة والجثث المشوهة» (*Reflections*, 84). ثم اقتيد من القصر «أفراد العائلة المالكة المأسورون» «وسط الصرخات المروعة، والصيحات الحادة، والرقصات المسعورة، والإهانات الشائنة، وكل الأعمال البغيضة للغضب الجحيمي،

في أسوأ أشكال سوء المعاملة الزرية للنساء» (85). إن بيرك مهتم اهتمامًا خاصًا بالتركيز على الطابع الجنسي، والأنثوي خصوصًا، للعنف، ملمحًا ربما إلى الفكرة الشائعة أن الرجال شاركوا في مسيرة فرساي في لباس النساء[158]، وبالتالي فهو ينشئ مشهدًا يفي بكل متطلباته للسامي المرآوي: فهو مختلط وغامض ـ«حشد من الصور»ـ وحافل بالعنف والخطر، ولكنه يحتوي أيضًا على تلك الإشارات المعكوسة التي تسبب رعبًا خاصًا، مثل رؤية الصبي الإنكليزي المكفوف المرأة السوداء للمرّة الأولى في بحث فلسفي: هذا عنف أنثوي غير طبيعي، قلْبٌ للترتيب الطبيعي للقوة والضعف، أو ربما أسوأ أيضًا، «الهيئة الزرية» للغوغاء المرتدية لباس نساء.

ما الذي حرض سيد الاعتدال والدقة التفصيلية على هذا الوصف الذي يبدو في ظاهره مبالغًا فيه؟ يبدو أن خير جواب هو صورة سابقة للأحداث نفسها عرضها الدكتور ريتشارد برايس (Richard Price) في عظة ألقاها أمام جمعية المعلومات الدستورية في تشرين الثاني/ نوفمبر 1789. رأى برايس، مثل كثيرٍ من الليبراليين الإنكليز في أحداث تشرين الأول/ أكتوبر نذيرًا بثورة سلمية، مصالحة بين لويس السادس عشر والجمعية الوطنية والشعب الفرنسي. يصف بيرك كلام برايس بأنه قطعة رائعة من المسرح الثوري:

---

(158) للاطلاع على مناقشة «الشخصية الأنثوية» في الثورة، انظر: Natalie Davis, *Society and Culture in Early Modern France* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1975), pp.147 -150, and Paulson, *Representations of Revolution*, p. 81.

يجب أن يكون هناك تغير كبير في المشهد، مؤثرات مسرحية فخمة، ومنظر رائع يثير الخيال... وفي الثورة الفرنسية، وجد المبشر كل ذلك. وهذا يبث حرارة ناشئة في كيانه كله. إن حماسته تتقد وهو يتقدم، وحين نصل إلى ختام الخطاب، تبلغ ذروة اتقادها. ومن قِمّة هذا المنبر، يرى دولة فرنسا الحرة، الفاضلة، السعيدة، المزدهرة، المجيدة، فينفجر بالفرح الغامر التالي. -77) 78)

ومن خطاب بيرس، يقتبس بيرك، جزءًا مهمًّا هو «بعيني رأيت خلاصك». و«رؤية رأس القمّة» عند بيرس تطابق رمزيًّا بين موكب النصر الذي سار فيه الملك لويس والشعب من فرساي إلى باريس، ودخول المسيح إلى القدس، ودخول بني إسرائيل إلى أرض الميعاد. وما يراه برايس مشهدًا لخلاص الملك والشعب معًا، يعكسه بيرك كمشهد وثني فاحش:

> إن عربدات طيبة وتراقيا التي تجري في باريس، أؤكد لكم، تشعل حماسة نبوية في عقول عدد قليل من الناس في هذه المملكة، على أن قديسًا رائدًا في الإصلاح الأخلاقي تغلب على هواجس القلب، وربما تكون له رؤاه الخاصة، قد يجنح إلى الاعتقاد أن مقارنة ذلك بالدخول إلى عالم أمير السلام أمر يتصف بالتقوى واللياقة. (85)

صورة عربدات وثنية، أم منظر انتصارٍ مسيحي؟ لويس السادس عشر كقربانٍ أم كمسيحٍ ثوري؟ إن بلاغة الصورتين الأيديولوجيتين المتنافستين لا تفتح لنا ثغرة للتوسط أو التفاوض، لا سبيل إلى اتصال

الرؤية الأولى بالأخرى إلا بالعكس أو المحاكاة الساخرة. ويبدو أن بيرك أيضًا يعي كيف تأسر «لوحته» خياله، مع أن نهجه المعتاد هو إسقاط هذا النشاط على خصومه الذين يُعتقد أنهم يشكلون هم أنفسهم الصور التي لا يستجيب إليها إلا بـ«مشاعر طبيعية». وما أشيع عن انخراط بعض الأساقفة في مؤامرات معادية للثورة وتعرضهم لخطر الاعتقال والاغتيال يتوسع فيه بيرك حتى يصبح لوحة تاريخية:

> إن القتل الفعلي للأساقفة غائب أيضًا، مع أن هتافات دينية عديدة طالبت به. ورُسمت مجموعة قتل الملك والمذبحة الدنسة رسمًا بارزًا، ولكنها رسمت رسمًا مجملًا فقط. والمحزن هو أنها تُركت غير منتهية في هذه القطعة التاريخية العظيمة التي تصور مذبحة الأبرياء. ومن الآن فصاعدًا، سنرى أي قلمٍ جسورٍ لمعلم عظيم من مدرسة حقوق الإنسان سوف يكملها. (86)

هل كان بيرك يطبق هنا ملاحظته في بحث فلسفي، أن «رسمًا لم يكتمل مخططه... يسرني أكثر من رسم مكتمل على أحسن وجه»؟ (*Enquiry*, 77). هل هو مدرك نشاطه البلاغي عندما يعترف بأنه ربما «أسهبتُ في الكلام عن المشهد الفظيع للسادس من تشرين الأول/ أكتوبر 1789، أو أنني أفسحت في المجال للتأملات التي خطرت في بالي»؟ (93) وإذا كان الأمر كذلك، فهو سرعان ما يكتم إدراكه للغلو الخيالي، محاولًا أن يثبت أن التأثير المفسد للثورة نفسها هو وحده الذي «حاول أن يدمر في داخلنا كل مبادئ الاحترام». وجعله يشعر أيضًا بأنه «مرغم تقريبًا على الاعتذار عن التستر على المشاعر العامة للناس» (93).

إن تغلب بيرك على هواجسه حول عرض «تأملات»ـه في المشهد الثوري يقوده رأسًا إلى تأملٍ في طبيعة المشهد ذاته، وهو تأمل سيتيح له أن يصف مشاعره بأنها الدوافع الطبيعية لكيانه الجمالي، الدوافع ذاتها التي حدد معالمها في بحث فلسفي، دوافع مختلفة جذريًا عن المشاعر «غير الطبيعية» للمبجل برايس والفرنسيين:

> لمَ أشعر بالاختلاف الشديد عن الدكتور المبجل برايس...؟ لهذا السبب البسيط، لأنه أمر «طبيعي» أن أشعر بذلك، لأننا جُبلنا على أن تثير فينا مثل هذه المشاهد عواطفَ الحزن على الوضع غير المستقر للازدهار البشري، والشك الهائل في العظمة الإنسانية... نحن نُستحَث على التأمل، فعقولنا (كما لوحظ منذ عهد بعيد) تتطهر بالخوف والشفقة... وقد تُستدر بعض الدموع مني، إذا ما عُرض مثل هذا المشهد على خشبة مسرح. وينبغي لي أن أخجل حقًّا من أن أجد في نفسي ذلك الإحساس المسرحي السطحي بالألم المصور، بينما أستطيع أن أبتهج به في واقع الحياة. وهذا الرأي الفاسد لن أستطيع به أبدًا أن أجازف في مشاهدة مأساة. (94)

وسوف يخلص بيرك إلى أن «المسرح مدرسة أفضل للعواطف الأخلاقية من الكنائس». «إن شاعرًا لا يجرؤ على أن يقدم مثل هذا الانتصار كابتهاج... سيرفضون ذلك في المسرح الحديث، كما رُفض في المسرح القديم.... ففي المسرح، تبين النظرةُ الحدسية الأولى، ومن غير طول تفكر» (94)، الاستجابةَ الحقيقية «الطبيعية» لمشهد من هذا النوع.

وما ينساه بيرك بالطبع هو التباس معين حول هوية رسام هذا المشهد، الرسام الذي تُعرض «تأملاتـ»ـه، والذي ألف المشهد المأسوي الذي يقدمه لنا على خشبة المسرح. إن هوية مؤلف هذه «اللوحات المروعة» هي بالضبط ما يبدي توماس بين شكه في صحته:

> وأما اللوحات المأسوية التي أزعج بها بيرك مخيلته، وسعى إلى التأثير في مخيلات قرائه، فقد أحسن إعدادها من أجل العروض المسرحية، حيث يتم تلفيق الوقائع من أجل العرض، والتوفيق بينها لكي تُحدث، من خلال سهولة تحريك التعاطف، تأثيرًا مبكيًا. ولكن على السيد بيرك أن يتذكر أنه يكتب تاريخًا لا مسرحيات. (*Rights*, 286)

إن جدالات توماس بين مع بيرك حول مسائل سياسية، مثل: طبيعة الدستور، شرعية النظام الملكي الإنكليزي، تُفهم وفُهمت بأنها ضعيفة نسبيًا. كان بين راديكاليًا جدًا في مسألة الحقوق الطبيعية في مقابل الليبراليين الإنكليز، ويبدو استيعابه القضايا التاريخية والقانونية ضحلًا إلى حد ما بالمقارنة مع استيعاب بيرك. إلا أن تحليله بلاغة بيرك، ولا سيما استعمال بيرك التأثيرات المسرحية والتصويرية، قوي الأثر إلى حد ما. وهو يشير إلى أن «عرض النتائج من غير أسبابها يناسب هدف [بيرك]. ومن شأن أحد فنون الدراما أن يفعل هكذا. فلو عرضت جرائم البشر مع معاناتهم، لافتقد المسرح تأثيره أحيانًا» (*Rights*, 297). ويشخص بين بكل دقة التقنيات التكوينية في تنظيم بيرك للمشهد: «كتلة ضخمة من الناس المدفوعين باستحقار إلى

خلفية الصورة الإنسانية، ليتقدم عرضٌ أكثر تألقًا هو عرض دمى الدولة والارستقراطية» (*Rights*, 296). ثم إنه يلتقط في صورة مضادة مدهشة الانتقالاتِ المتوترةَ غير المنظمة لتأملات بيرك: «يعرض السيد بيرك علينا أساقفته ومصباحه، مثل أشخاص المصباح السحري، ثم يُظهر مشاهده بالتقابل بدلًا من الترابط» (*Rights*, 301).

والحق هو أن لدى بين وزملائه الراديكاليين مجموعة كاملة من الصور المضادة لمشاهد بيرك ومناظره، وتكون أحيانًا صورة بديلة للحادثة نفسها: أيام تشرين الأول/ أكتوبر كعربدة وثنية أو كانتصار مسيحي، وختْم الدولة في المملكة المتحدة كشيء تقدس بالتقليد أو «استعارة»، يُعرض عند برج لندن مقابل ستة بنسات أو شلن للقطعة» (*Rights*, 315)، وتكون الحادثة أحيانًا مختلفة تمامًا، مصورة في أيقونولوجيا منافسة. فحيث يركز بيرك على أيام تشرين الأول/ أكتوبر كمأساة أرستقراطية، كمشهد شكسبيري للسلطة الملكية المحطمة، يقدم توماس بين سقوط الباستيل كمجاز تطهري في الموروث الرمزي للمنشقين: «إن سقوطه تضمن فكرة سقوط الاستبداد، وهذه الصورة المركبة قد اتحدت مجازيًا مثل اتحاد صورة القلعة المرتابة واليأس العظيم عند بنيان» (Bunyan) (*Rights*, 289).

وعند مستوى الصور المتنافسة، قد يتضح الآن لماذا كانت الحرب محتومة، ولماذا لم يكن ممكنًا أن يتواصل إلا مظهر المناقشة. لقد عَلِق الفريقان في بلاغةِ تحطيمِ الأيقونات، وعرضِ صورٍ ذاتية أو «تأملاتٍ» زائفة، مكتنفةٍ بالغموض، واتهام الخصم المخالف بالوثنية. وهذا ما لاحظه بين في لحظة ارتداد على الذات:

«يمكن أن نرى جميعًا سخافة عبادة هارون للعجل المسبوك، أو تمثال نبوخذنصر الذهبي، ولكن لماذا يواصل الناس مزاولة سخافات يزدرونها عند الآخرين؟» (Rights, 315). إن لحظة الوعي الذاتي هذه، كارتباك بيرك من الإسهاب في الكلام عن «مشاهده»، سرعان ما تنقضي لصالح هجوم مباشر على «أوثان» الكنيسة والدولة في خطاب بيرك[159]. ومع ذلك، تبقى المسألة مهمة لأنها تطرح للمناقشة طرحًا لافتًا بعض الشيء علاقات الحساسية الجمالية مع دقة التمثيلات التاريخية، وفوق ذلك، مع إمكان إنتاج تمثيلات للتاريخ بالذات تأخذ بالاعتبار الحوار والتواصل. وهذه المشكلة يلخص نصفها الأول رونالد بولسون (Ronald Paulson) تلخيصًا دقيقًا:

> بما أن الثورة الفرنسية ذات فرادة واضحة، فإنها نموذجٌ للتمثيل الذي يمنح المرجع التاريخي امتيازًا غير عادي... والمرجع، الذي هو الثورة الفرنسية الفعلية، كان وضعًا رُويت فيه أحداثٌ تاريخية وعُرفت، وكان لها تأثيرها في نماذج الاستعارة الناشئة. غير أننا نتعامل أيضًا مع اللغة الشعرية والصور الشعرية المتولدة من ذاتها على أنها قلما تزعم أو لا تزعم أبدًا أنها تمثل حقيقة ما حدث بالفعل في الظاهرة المسماة بالثورة الفرنسية... وما إن أصبحت مقالة إدموند بيرك «الثورة الفرنسية» ذاتها مرجعًا حتى وجد لها الثوريون وأعداء الثورة دوالهم ومدلولاتهم الخاصة

---

(159) للاطلاع أكثر على هذه المسألة، انظر: S. J. Idzerda, «Iconoclasm during the French Revolution,» *American Historical Review*, vol. 60 (1954).

حتى وصلنا إلى نقطة تمت عندها الغلبة للأدب وعملية «الخلق» لكي تتم «مضاهاتها» فحسب (إذا استخدمنا كلمات غومبرتش) مع الأحداث التاريخية من حين إلى آخر[160].

وبالطبع لا يمكن أن تجري هذه «المضاهاة» بشكل مباشر، بل عليها دومًا أن تستعمل كمادة لها تمثيلًا آخر. والمضاهاة الأدق قد تصل إلى اختبار تمثيلٍ إزاء «التاريخ نفسه»، كما يفترض واحدنا، في انطباقها على أحداث لاحقة: أي رواية تتوافق تمامًا مع التطور اللاحق للحدث الذي نحن في صدده؟ ومن الواضح أن تمثيل بيرك سرعان ما كسب هذه المباراة: أصبح، كما يشير بولسون، مرجعًا لروايات أخرى. لقد حدد المشاهد والصور والشخصيات والموضوعات الرئيسة (topoi) التي أمكن إنشاء تمثيلات جديدة منها. لقد «أسَر مخيلة» جميع التأملات اللاحقة عن الثورة الفرنسية.

ولو اعتبرت هذه مسألة خاصة بالمؤرخين فقط، لكان ذلك خطيئة جسيمة، وكأنما كانت توجد طريقة ما للروغان عن تمثيلات الثورة إلى الشيء نفسه. و«تأملات» بيرك لم تلعب فقط دور الرواية المؤثرة، بل كانت هي ذاتها حادثةً تاريخية، حلقةً في تاريخ الثورة، وتأملًا فيها في آن واحد. كان يمكن أن يبالغ أحدهم في دورها بالزعم (كما فعل بعضهم) أنها قد شجعت العداء الرجعي لفرنسا، وأدت إلى قمع البدائل الليبرالية المعتدلة، وساعدت في عزل الثورة عن بقية أوروبا، وبالتالي دفعتها بمعنًى ما إلى أحداث أوائل تسعينيات القرن الثامن عشر المتهورة والرهيبة. ربما كان هذا مبالغة، إلا أنه من الخطأ أيضًا

(160) Paulson, *Representations of Revolution*, p. 5.

أن تُعتبر تأملات بيرك مجموعة من الصور التي تقف خارج ما تمثل. إن تأملاته، شأن أعمال أخرى ذات تأثير عام، كانت لها نتائجُ وأسبابٌ سابقة لا تصطف سببيتها التاريخية اصطفاف كرات البلياردو البسيط. لقد كتب بيرك شعرًا جعل الأشياء تحدث في الحياة وفي الفن على السواء. وقد يساعدنا نجاحه بالذات في أن نرى لماذا أمكن أن يوجد سحر معين في مفهومٍ للفن لا يدع شيئًا يحدث، مفهومٍ يحول شعر بيرك من السياسة الواقعية إلى سياسة الحساسية، إلى ثورة في الشعور والوعي، و«كل العالم العظيم/ للعين والأذن». وقد يساعدنا أيضًا في أن نفهم لماذا مثل هذا الفرار لا يمكن أن ينجح، ولماذا تستمر الحواس، والأساليب الجمالية، وفعل التمثيل نفسه، لماذا ترتد كلها إلى التاريخ الذي نود أن نخلصها منه.

الصورة والأيديولوجيا

إذا حاولنا أن نلخص كيف يعمل الفارق بين النص والصورة في نقد الفن والثقافة، فأول ما يمكن أن نلاحظه هو أن جميع الكتاب الأربعة الذين ناقشتهم ينزعون إلى الالتقاء عند موضوع واحد: الصورة بوصفها مقر سلطة خاصة يجب احتواؤها أو استغلالها: باختصار، الصورة بوصفها وثنًا أو صنمًا. يعالج بيرك وليسنغ الصورة كعلامة للآخر العرقي أو الاجتماعي أو الجنسي، شيء نخشاه ونزدريه. والازدراء ينشأ من التأكد من أن الصور علامات دنيا، صامتة، لا حول لها ولا طول. وينجم الخوف عن إدراك أن هذه العلامات، و«الآخرين» الذين يؤمنون بها، قد يكونون في طريقهم إلى الاستيلاء على السلطة، وامتلاك صوت. ليس كافيًا إذًا أن يعتمد بيرك وليسنغ على القوانين الطبيعية التي تحكم قوة الرموز بغية إبقاء الصور في موقعها، فلا بد من تعزيز هذه القوانين باستمرار بالقواعد النوعية التي تبقي الفنون والأساليب الحسية والجمالية في مواقعها الصحيحة. وهذه القوانين سوف تضمن في نظر ليسنغ «نقاء» فن الرسم والنحت والحيلولة دون اغتصابهما المجال الأوسع للغة والتعبير. وبالنسبة إلى بيرك، فإن الصور «التأملية» و«المثيرة» المهددة (أنثوية، وهمجية، وفرنسية) يجب أن تقابل بالصور

المضادة التي تؤكد جمال نظام الأشياء الطبيعي، والمحلي، وسموه، و«تعكس» الصور الجديدة المهددة بوصفها من فلتات الطبيعة الهائلة الغريبة.

ويعالج غومبرتش أيضًا الصور كعلامات تستفيد من قوة الطبيعة سواء، أكانت طبيعة التمثيل العقلاني العلمي أم توأمها المظلم، طبيعة القوة البدائية اللاعقلانية والغريزة الحيوانية. ولكن إذا واجه بيرك وليسنغ تيْنك «الطبيعتين» بالخوف من الأيقونة، فإن موقف غومبرتش هو بالأساس موقف المحب للأيقونة: يحتفي بسحر الصورة بكل أنواعها (مع بعض التحفظات الوجيهة حول الفن الحديث تستدعي الاهتمام)، ويعيد في بلاغته إنتاج جميع الموضوعات الثقافية المألوفة التي تجعل ذلك السحر معقولًا: لغز العلم، وسلطة الحس المشترك والتراث، وقوة «الآخرين» الثقافية (الجنسية، والعرقية، والتاريخية) لكي يحدد «ذواتنا» الثقافية. ولا بد من الإشارة إلى أن نص غومبرتش يكتسب قوة إضافية من خلال عرضه الوافر، ومناقشته المسهبة للصور التوضيحية المستمدة من شتى المجالات: الإعلان وفن الأطفال والتصميم الزخرفي والخدع البصرية والرسم الكلاسيكي والصور التوضيحية العلمية... ونحو ذلك. إن مساهمته الكبيرة هي أنه أيقظ من جديد إحساسنا بالعجيب في «اللغة العادية» للصور، وعرض مصادر ذلك العجيب للتحليل.

والباحثان العظيمان الآخران في الأيقونة هما في العصر الحديث: رودولف أرنهايم (Rudolf Arnheim) وإروين بانوفسكي طبعًا. إن تطبيق أرنهايم علم النفس الجشطالتي (Gestalt) على مشكلات في

الإدراك التصويري يطبع الصورة من وجهة نظر شكلية، في مقابل تشديد غومبرتش على الإيهام والتمثيل الطبيعيين[161]. والراجح هو أن شرحًا كاملًا بالفعل للنظرية الحديثة للصور سوف ينسب هذين المنظّرين إلى التراث الكانطي، وينسب غومبرتش (المقتفي أثر بانوفسكي والكانطيين الجُدد مثل كاسيرر) إلى تكييف «التخطيطية» (schematism) الكانطية مع برنامج تاريخي، وأرنهايم المنتهج نهج فكر كانط اللاتاريخي من أجل توافقٍ شامل وقبلي للعقل والعالم في فعل الإدراك والتمثيل[162].

وفي مقابل حب غومبرتش وأرنهايم للأيقونة، فإن نلسون غودمان (Nelson Goodman) يصف نفسه بكل صراحة بأنه محطم للأيقونات (ولكن من غير وعي ذاتي تاريخي). إنه يأخذ معركة الفيلسوف ضد الأيقونية إلى نهايتها المنطقية، فيبعد المحاكاة، والتشابه، والنسخ، والشَّبَه، وكل الألفاظ ذات الصلة من موقعها كمفاهيم تأسيسية في علم الجمال ونظرية المعرفة، ويُحِل محلها وصفًا شكليًّا واصطلاحيًّا بالكامل مرتكزًا على الإحالة والإشارة.

---

(161) بما أن «الطبيعة» عند أرنهايم شكلية تمامًا، وقائمة على ميول فطرية إلى البحث عن تنميط بصري في أي معطيات تعرض للعين، فهي تظهر قليلًا من السمات المركزية العرفية التي نجدها في تشديد غومبرتش على غائية الإيهام والتمثيل العلمي. وعلى هذا فإن أرنهايم ليس لديه إلا مشكلات قليلة مع الحداثة التجريدية، ومع الفن البدائي أو فن الأطفال. انظر: *Art and Visual Perception* (Berkeley, CA: University of California Press, 1954).

(162) للاطلاع على إعادة بناء لهذا التقليد انظر: Michael Podro, *The Critical Historians of Art* (New Haven, CT: Yale University Press, 1982).

ونُسَخ الأيقونية التي تنجو من نقد غودمان هي (1) التسليم بأن التشابه قد يكون «نتاج» ممارسات تصويرية معينة (يمكن أن يبدأ العالم بالظهور مثل الصور التي نصنعها عنه)، (2) الاعتراف بأن للاستعارة الحق في أن تنال احترامًا فلسفيًا كاملًا كـ «طريقة في صنع العالم». وبالطبع فإن الاستعارة في وصف غودمان لن ترتكز على التشابه أو على «الصور الذهنية» بالمعنى التجريبي للكلمة، بل على الاستعمال الجديد للتسميات. إن غودمان لم يُبعد بالكلية سحر الصور. ويمكن أن يجزم المرء بأن مقولتيْه، الكثافة والامتلاء، تعيدان القيم الأساسية للشكلانية الحديثة إلى منزلتها من خلال معالجة هذه التأكيدات على الدوال كـ «أعراض للجمالي». إن المواضيع الأوتوغرافية التي ترتبط فيها اعتبارات الكثافة والامتلاء بالتشديد على أصول الإنتاج وتاريخه هي أشياء مثالية للانتباه «الجمالي»: كل اختلاف له تأثير، والتفوق الجمالي مرتبط بالفطنة المعرفية، والتعقيد، والغزارة من ناحية، والاقتصاد الشكلي، والصواب، والأناقة، من ناحية أخرى.

إن قائمة «أعراض الجمالي» التي وضعها غودمان، عندما تقترن بتفسيره للتعبير كتطبيق للمحمولات الاستعارية على مواضيع الفن، قريبة قربًا مدهشًا من فكرة «الهالة» (aura) عند فالتر بنيامين (Walter Benjamin)، الشيء الغامض الذي يحيط بالمواضيع الفنية والطقسية مثل هالة شبه مرئية[163]. وما يقدمه غودمان هو طريقة لوصف «مسارات الإحالة» (من المحمولات إلى موضوع الفن، ومن

(163) انظر مناقشتي لفكرة الهالة عند بينامين في الفصل 6 في ما يلي.

موضوع الفن إلى مواضيع أو محمولات أخرى، ومن موضوع الفن إلى حقول التوافق الدلالية أو النحوية) التي تجعلنا نحس بالهالة. وما لا يحاول أيضًا أن يقدمه (وما يهتم به بنيامين أكثر من أي شيء آخر) هو الكلام عن «جذور الإحالة»، الأصول، والسلالات، والتواريخ، والقوى الاجتماعية التي تسبب «أعراض الهالة» او الأعراض الجمالية[164]. إن التاريخ غير موجود في نظر غودمان إلا بوصفه ضرورة شكلية في أعمال لا تكون فرادتها وأصولها منفصلة عن معناها. والصور الواقعية على العموم، والصور الضوئية على الخصوص، ليس لها مكانة خاصة في نظرية غودمان. هناك بكل بساطة اصطلاحات محلية للتمثيل كان لها ذات يوم نوع من الجدة، وهي في الوقت الحاضر مألوفة على نطاق واسع إلى حد ما. وليست لها مكانة خاصة «كتمثيلات ذات امتياز». وأي مكانة مثل هذه يعتبرها غودمان مجرد خطيئة تصورية سيساعد تحطيمه الأيقونات في تصويبها.

ولقد أشرت إلى أن اصطلاحية غودمان الشكلانية اللاتاريخية تفيد، ويا للمفارقة، في فتح منظور جديد على تاريخ النظرية الرمزية وممارستها. وأوضح استخدام لعمله سيكون كمنظومةِ وصفٍ تقني حيادي للممارسات الرمزية. ويبدو من المرجح، على كل حال، أنه ما دامت مصطلحات السيميائية الحديثة والتميزات التقليدية لنظرية الرموز محتفظة بانتشارها، فإننا سوف نخسر شيئًا إذا استبدلنا بها

---

(164) انظر: Goodman's essay, «Routes of Reference,» *Critical Inquiry*, vol. 8, no. 1 (Autumn 1981), pp. 121-132.

مصطلحات غودمان. وذلك «الشيء» الذي سوف نخسره هو شحنة القيمة، والسلطة، والمصلحة، التي تحملها مصطلحات محملة ثقافيًا من مثل الطبيعة والاصطلاح، المكان والزمان، البصري والسمعي، الأيقوني والرمزي. وفي حين أن هذه المصطلحات قد تبدو «خاطئة» من وجهة نظر غودمان، فلا إنكار لقوتها المنطقية طالما بقيت مفرداتٍ فعالةً في وصف القصد الفني والحدس النقدي. وفي رأيي أن جلاء غودمان لغموض هذه المصطلحات ليس مفيدًا للتحليل الموضوعي في المقام الأول (ليس لنظرية الرموز «ميتالغة» بذلك المعنى)، بل للتحليل الذي يواجه القيم والمصالح التي تفرضها بالقوة وتخفيها.

وهذا الدور الذي يجمع بين الإلزام والإخفاء هو ما حاولت أن أشرحه في المناقشات السابقة لكل من ليسنغ وبيرك. وكلا الكاتبين يستعمل تمييزات تخفيها سلطة الضرورة الميتافيزيقية والفيزيولوجية (المكان والزمان، البصري والسمعي) من أجل فرض قيم ثقافية واجتماعية معينة. ويمكن إجراء مراجعة نقدية مماثلة لالتزام غودمان بالجماليات الحداثية، وبأيديولوجيا ليبرالية تعددية، أو لاستخدام غومبرتش الصورة بغية المصادقة على حتمية «الطبيعة» عند هوبز، والفردية النزّاعة إلى الامتلاك والاكتساب.

ومثل هذا النقد يمكن أن يقودنا في اتجاهات شتى. وأوضح هذه الاتجاهات هو الاتجاه نفسه: مزيدٌ من الدراسة، أي دراسة النقاد، والمتضلعين من علم الجمال، والمنظرين الذين حاولوا أن يشرعوا الحدود بين الفنون، ولا سيما الحد الذي مزقته الحرب بين

الصورة والنص. وبديلٌ آخر هو دراسة الممارسة الفنية في ما يخص الحد المحصن بين الصور والنصوص. كيف يتجلى هذا الصراع في الخصائص الشكلية للنصوص والصور المصممة لكي تثبت أو تتجاوز الحدود بين المكان والزمان، الطبيعة والاصطلاح، العين والأذن، الأيقوني والرمزي؟ إلى أي حد تكون معركة النص والصورة موضوعًا يتم الإفصاح عنه إفصاحًا واعيًا في الأدب، والفنون البصرية، ومختلف «الفنون المركبة» (السينما، والدراما، وأفلام الكرتون، والمسلسلات القصصية، والكتب الموضحة بالصور) التي تضم أساليب رمزية؟ إن هذه الأسئلة تأخذنا إلى ما بعد حدود هذا الكتاب، وبعيدًا «عما يقوله الناس» حول الصور نحو الأشياء التي يعملونها بالصور في الممارسة. ومع ذلك، ربما يتضح أن كثيرًا مما أدعيه عن إمكان اختراق الحد الفاصل بين الصورة والنص يرتكز على اقتناع بأن هذا أمر يقع دائمًا في الممارسة (هذا يوجب علي التعهد بأن أضع كتابًا آخر عن الموضوع). إن عملي مع الرسم والشعر البريطانيين في المرحلة الرومانسية، والدراسات الأكاديمية الكثيرة التي تدرس العلاقات بين الفنيْن اللفظي والبصري في كل شيء، من زخرفة المخطوطات في العصور الوسطى إلى الشعر الحديث، تقنعني بأمرين، أولهما أن هذا النوع من الدراسات ليس فقط ممكنًا بل هو ضروري إذا أردنا أن نفهم شيئًا من مثل التعقيد الكامل للفن اللفظي أو البصري (على أن تجاوزات الحدود بين النص والصورة هي القاعدة في رأيي وليست الاستثناء)، والثاني هو أن هذا النوع من الدراسات يمكن أن يحتمل بعض النقد الذاتي،

ولا سيما عند مستوى المبادئ العامة. وبما أنه لا يوجد في الوقت الحاضر «حقل» حقيقي في الإنسانيات يدرس علاقة الفنين، اللفظي والبصري، ولا توجد «أيقونولوجيا» تدرس مشكلة الصور الإدراكية والتصورية واللفظية والغرافيكية، دراسة موحدة، فربما يستحق الأمر أن نقول شيئًا عن الطريقة التي تؤثر بها مبادئ هذا الكتاب في هذه الممارسات المجزأة.

لقد سبق أن أحرز هذا النوع من الدراسات تقدمًا في النقد الأدبي طبعًا، بل إنه يعلن عن نفسه أحيانًا تحت اسم «أيقونولوجيا»[165]. والأيقونولوجيا الأدبية لها أساس «واقعي» في بعض الأشكال المتخصصة: الشعرُ التصويري، والمُدرَك بالحواس، والمجسم، الذي يكون فيه التقديم المادي للنص مشحونًا بـ«كثافة» وسمات أيقونية مجازية، والشعرُ الوصفي، حيث يحاول النص أن يمثل عملًا من أعمال الفن البصري أو الغرافيكي. ولكن الأيقونولوجيا الأدبية تدعونا أيضًا إلى أن نولي اهتمامًا خاصًا بوجود الموضوعات البصرية، والمكانية، والتصويرية في جميع النصوص الأدبية:

---

(165) انظر على سبيل المثال: George P. Landow, *Images of Crisis: Literary Iconology, 1750 to the Present* (Boston, MA: Routledge and Kegan Paul, 1982), and Theodore Ziolkowski, *Disenchanted Images: A Literary Iconology* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1977).

كلتا هاتين الدراستين يمكن أن تأخذ عنوانًا أنسب هو «أيقونولوجيات»، بما أن اهتمامها الأساسي ليس بنظرية الصور، بل بموضوعات ورموز معينة: المرايا السحرية، والصورالشخصية المسكونة بالأشباح، والتماثيل المتكلمة (Ziolkowski)، ومناظر السفن المحطمة، والطوفان، والنكبات (Landow).

العمارة كاستعارة للشكل الأدبي، والرسم والسينما والمسرح كاستعارات للتمثيل الأدبي، والصور الزخرفية كخلاصات للمعنى الأدبي، والمناظر (المصورة أو الموصوفة) كخلفيات رمزية للفعل وإسقاطات للحالة الذهنية، والصور الشخصية، والمرايا، كـ «عوامل» لفعل الذوات وإسقاطاتها، والشخصيات الروائية كـ«صانعي صور» بالمعنى الضيق (شخصية إيما Emma عند أوستن Austen، وجين آير Jane Eyre عند شارلوت برونتي Charlotte Brontë، وليلي بريسكو Lily Briscoe عند فرجينيا وولف Virginia Woolf) أو كـ «أشخاص مبْصرين» بالمعنى الواسع (رواة هنري جيمس Henry James أصحاب البصر الحاد، و«ملاحظ » راسكن Ruskin، و«عين» وردزورث المثابرة).

ومن الواضح أن لهذا النوع من الأيقونولوجيا الأدبية نظيرًا في الفنون البصرية، حيث يكون تمثيل الكتاب والقراء، والمتكلمين والمستمعين، وإدماج العناصر النصية (السرد، والزمانية، والعلامات «المميزة» والتسلسلات «القابلة للقراءة») أمرًا ممكنًا وحاضرًا دومًا لاستعماله أو تحاشيه. وإلى الحد الذي تكون معه لـ«الأيقونولوجيا» جذور في تاريخ الفن، وليس في النقد الأدبي، وفي تاريخ فني متعمق يصر على رؤية الصور من حيث علاقتها بالنصوص الفلسفية والتاريخية والأدبية، ربما يبدو أمرًا زائدًا بعض الشيء أن نسوِّغ الاهتمام باللغة والأدب في دراسة الفن البصري. والحقيقة، على كل حال، هي أن هناك مقاومة كبيرة بين مؤرخي الفن، وبعضها مبرر بلا شك، لـ«توغلات» أنصار النصية (textuality). وبمقدار

ما تعالج السيميائية، مثلًا، كل صورة تخطيطية بوصفها نصًا، علامةً اصطلاحية ومتعمدة ومشفرة، فإن ذلك يهدد بالتباس فرادة الصور الغرافيكية، ويجعلها جزءًا من الشبكة المقطعة للمواضيع القابلة للتفسير. ولا عجب أن يُستحضر ليسنغ (الذي لم يكن صديقًا للفنون البصرية، بالمعنى الدقيق للكلمة) في أكثر الأحوال، للدفاع عن حلبة تاريخ الفن.

إن معارضة المقارنة بين الفنون ودراسة «الفنيْن الشقيقيْن»، تغدو، مع ذلك، أعمق من مجرد تقوقع مهني. وما أشير إليه هنا هو أن الدراسة التي تعقد مقارنة بين الفن اللفظي والفن البصري سوف تختمر كثيرًا بجعل هذه المعارضة أحد أهداف البحث الرئيسة، بدلًا من معاملتها كشيء مزعج ينبغي التغلب عليه. وقد يساعدنا تحوّل المنظور هذا في أن نحدد على نحو أوضح ما يتعرض للخطر في إدماج واسطة في أخرى، والقيم التي تخدمها تجاوزات الحدود بين النص والصورة أو مراعاتها. كيف يتجلى احترام القوانين الشكلية أو إهمالها في مختلف أنواع الممارسات الفنية، المألوفة منها والتجريبية؟ فالأفلام مثلًا، التي تجمع قيمًا نصية وتصويرية، من الواضح أنها لا تمتلك صيغة واحدة لهذه الأشكال من الجمع على الرغم من أفضل محاولات منظريْ الأفلام لتعيين الطابع «الجوهري» للواسطة في القيم النصية (السردية والدرامية) أو التصويرية. وهذه الجدالات «النظرية» (حول تفوق الفيلم الصامت على «الناطق»، مثلًا) لها طريقتها في التسلل إلى الممارسات الملموسة في صناعة

الأفـلام[166]. والمسرح نفسه، كما يدل مثال بن جونسون (Ben Jonson) وإنيغو جونز (Inigo Jones)، هو ضرب من ساحة معركة بين القيم المرتبطة بالشفرات اللفظية والبصرية. وبكلمات أخرى، فإن تقديم عناصر تصويرية في النصوص وعناصر نصية في الصور ممارسة مألوفة يمكن أن «تُنزع الألفة عنها» بفهمها كتجاوز، كفعل عنيف (طقسي أحيانًا) يتضمن إدماجًا للآخر (Other) الرمزي في الذات (Self) العامة.

كيف يمكن أن يغير هذا التطبيق للتحليل الأيديولوجي على المشكلات الأيقونية طريقة تفكيرنا في العلاقات بين النص والصورة؟ أثرٌ واحدٌ ممكن هو أن القدْر الكبير من النقد التاريخي العملي الذي أُنجز حتى الآن «بين فنون» الصورة والنص لا يحتاج إلى انتظار نظرية بنيوية فائقة حول العلاقات بين الفنون لكي تشرّع عمله.

---

(166) تنقل مقالة إروين بانوفسكي الكلاسيكية «الأسلوب والواسطة في الرسوم المتحركة» («Style and Medium in The Motion Pictures») مقولتَي المكان والزمان عند ليسنغ وكانط إلى نقد الأفلام نقلًا يعيد إنتاج قوتها الأيديولوجية. ولقد لاحظ عدد من ناقدات الأفلام المناديات بالمساواة بين الجنسين العلاقةَ بين الجنوسة والتوتر بين صورة الفيلم «الصامت» والمؤلف. انظر، مثلًا: Luara Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema,» *Screen*, vol. 16, no. 3 (1975), and Judith Mayne, «Female Narration, Women's Cinema,» *New German Critique*, nos. 24-25 (Fall 1981-Winter 1982), pp. 155-171.

انظر أيضًا مناقشتي للصراع السيميائي والجنسي في: Billy Wilder's *Sunset Boulevard* in «Going Too Far with the Sister Arts,» in: *Space, Time, Image. Text*, edited by James Heffernan and Barbara Lynes (New York: Peter Lang, forthcoming).

والعقبة الكأداء في طريق هذا النوع من الدراسة كانت على الدوام، في الواقع، التطلع إلى مجاز عام، إلى نموذج بنيوي، يتيح لنوع من الشكلانية العلمية المقارِنة أن تتقدم تحت مظلةِ «نظريةٍ صحيحة» في العلاقة بين الصورة والنص. إن التجاوزات المألوفة للنقد المقارن بين النصوص والصور ـ التماثلات الشكلية بين القِباب والمزدوجات الشعرية (couplets)، وبين الكاتدرائيات والملاحم، والتي يشهد على صحتها كلها روح العصر (zeitgeist)، أو مفهوم متعالٍ لـ«الأسلوب» ـ تُفهم على أفضل وجه كتعبيرات منزاحة عن هذا التوق إلى نظرية عامة توحد الفنون[167]. ولكن لو فهمنا علاقة النص بالصورة على أنها علاقة اجتماعية وتاريخية تتميز بكل التعقيدات والصراعات التي تُبتلى بها العلاقات بين الأفراد والجماعات والأمم والطبقات والإناث والذكور والثقافات، لأمكن أن تتحرر دراستنا من هذا التوق إلى الوحدة والتماثل والانسجام والشمول، ولأمكن، في سياق ذلك، أن تكون في موقع أفضل للتحرك نحو ضرب من التماسك.

والاتجاه الثالث الذي قد تتخذه دراستنا عند هذه النقطة هو فحص الأسس التي يقوم عليها بحثنا. لقد أثبتُّ في الصفحات السابقة أن «نظرية» الصورة مرتبطة ارتباطًا عميقًا بـ«خوف» من الصورة، وأن الأيقونولوجيا لا يمكن اعتبارها منفصلة عن مجابهة

(167) للاطلاع على دراسة جيدة عن «تاريخ إدراك التماثلات ـوخيبة الأملـ الذي يميز المقارنة بين الرسم والأدب»، انظر: Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1982), chap.1.

مع حركة تحطيم الأيقونات وأخصام الحركة، الوثنية والصنمية، ومحبي الأيقونات. وكما رأينا في المناقشة بيْن بيرك وتوماس بين، فإن هذه المجابهات تنزع إلى تحطيم إمكان المصطلحات الوسيطة، مصطلحات الصور التي ليست صحيحة ولا زائفة، ليست معبودة ولا مزدراة. والمرشح المعتاد لوظيفة الصور الوسيطة (ولا سيما في علم الجمال ما بعد الكانطي) هو الموضوع الجمالي. ولكن هذه المواضيع تنزع، كما رأينا في وصف ليسنغ للصورة، إلى الانعزال في المنطقة المحصورة لـ«النقاء» الجمالي، وإلى تميز نفسها عن الصور الوثنية غير النقية. وما يميز الباحث في الأيقونولوجيا عن مؤرخ الفن والمتخصص بعلم الجمال، والناقد الأدبي هو، على كل حال، الرغبة في تأمل الصورة «غير النقية» بكل أنواعها ـ من المجازات، والتماثلات، والنماذج التي توقع الاضطراب في نقاء الخطاب الفلسفي، إلى «اللغة العادية» للصور، والتي يجدها غومبرتش في الثقافة الجماهيرية، ثم إلى المواضيع الطقسية التي قد يجدها علماء الأنثروبولوجيا في ثقافات «ماقبل الجمالي». ولقد رأينا تلميحات من هذا النوع من الصور الوسيطة في الصفحات السابقة: فكرة «الطوطم» أو «الهيئة الأنيسة» كواسطة بين وثن ليسنغ والموضوع الجمالي، فكرة «الصورة المحرِّضة» أو «الجدلية» الأفلاطونية التي تسقط الفارق بين الدلالة الطبيعية والدلالة المصطلح عليها. إن إلغاء نلسون غودمان للحد الوجودي الفاصل بين الصورة والنص يقترح بالمثل اندماجًا للجمالي والمعرفي، مع إمكان التفاعل بين الفلسفة والاستعارة، بين العلم والفن.

إن الأمثلة الملموسة لهذه الصورة الجدلية هي سمة مألوفة للمناقشة الأيقونولوجية. وهي تشتمل على النماذج المعيارية (كهف أفلاطون، ولوح أرسطو الشمعي، وحجرة لوك المظلمة) التي تعرض للبحث كلما أصبحت طبيعة الصور موضوعًا للتأمل الفلسفي، وكلما أصبحت طبيعة الصور مرتبطة بالكلام الذي يصف طبيعة الإنسان. ولها في مجال الصور الغرافيكية نظائر: (صورة «البطة ـ الأرنب» عند فتغنشتاين، ولوحة «وصيفات الشرف» عند فوكو، وتمثال لاوكـون عند ليسنغ)، وكلها يـؤدي، مثل صور الفلاسفة، أداءَ ما دعوتُه الأيقوناتِ الزائدة، مجازَ المجازات، صورًا تتأمل في طبيعة الصور. ومع ذلـك، فإن هذه الأيقونات الزائدة تجنح إلى فقدان طابعها الجدلي، إذ إن وضعها بالذات كأمثلة معيارية يغيرها من «محرِّضات»، أو موضوعات حوار ونشاط طوطمي، إلى علامات متجسدة (مثل الأوثان) تقول الشيء ذاته على الدوام. إن أحد أهداف الأيقونولوجيا الرئيسة، إذًا، هو استعادة القوة التحريضية الحوارية لهذه الصور التي لا حياة فيها، ونفْخُ روحٍ جديدة في الاستعارات الهامدة، ولا سيما الاستعارات التي تُعرِّف خطابها الخاص.

لقد حاولتُ أن أرد إلى الحياة نقادًا مهمين للأيقونولوجيا بإخضاعهم لتحليل أيديولوجي، وتفحص «اللاوعي السياسي» الذي يكوِّن فهمنا الصورة واختلافها عن اللغة، والإشارة إلى أن خوفًا ما من الصورة يكمن وراء كل نظرية للصورة. ولكن ماذا عن طريقة التحليل الأيديولوجي نفسه؟ أليس له هو أيضًا مجازات وصور تأسيسية، أيقونات متجاوزة تتحكم في تصوره النشاطات التي يقوم

بها؟ ما نوع المكانة التي يشغلها بالنسبة إلى الممارسات الاستطرادية التي يحللها؟ هل تقف نظرية عامة أو ميتالغة فوق كل نظريات الصورة المتخلفة هذه، وتكشف البقع المعتمة من منظورها المستنير؟ أم أنها منخرطة في الممارسة ذاتها التي تسعى إلى توضيحها؟ للإجابة عن هذه الأسئلة، نحتاج إلى قلب الطاولات على بحثنا، وجعل مفهوم الأيديولوجيا نفسه موضوعًا للتحليل الأيقونولوجي.

6

بلاغة تحطيم الأيقونات الماركسية، والأيديولوجيا، والصنمية

إذا كان البشر وعلاقاتهم يظهرون في كل أيديولوجيا رأسًا على عقب كما في حجرة مظلمة، فإن هذه الظاهرة تنشأ من سياق حياتهم التاريخية مثلما ينشأ انقلاب الأشياء في شبكية العين من سياق حياتهم المادية.

(Karl Marx, *the German Ideoloy,* 1845 - 1847)

لقد كانت نظرية الأيديولوجيا موضوعًا لأكثر الجدالات حيوية، وأكثر التطويرات دقة في النقد الماركسي الحديث للثقافة. وهدف هذه المقالة ليس حسم تلك الجدالات، أو تعزيز ذلك التفصيل، بل إجراء تحليل تاريخي لبعض سمات اللغة المجازية التي تستعملها، أي ما كان يمكن أن يدعوه فتغنشتاين «الرمزية» أو «النموذج»، الذي يتيح للنظرية «أن تُفهم من أول وهلة وتُحفظ في الذهن بكل سهولة»[168]. وفي إجراء هذا النوع من التحليل، أقتفي ما أحسب أنه إشارات ماركس الخاصة إلى المنهج الصحيح في تحليل المفاهيم، أي منهج جعل المفاهيم «ملموسةً» عن طريق تحويلها إلى صور.

---

(168) Ludwig Wittgenstein, *The Blue and Brown Books* (New York: Harper and Row, 1958), p. 6.

فأي واقعة ذهنية، أو «كلية تصورية»، كما يشير ماركس، «ليست بأي حال نتاج الفكرة التي تتطور من تلقاء نفسها، وينشأ التفكير فيها خارج الإدراك والتخيل وفوقهما، بل هي نتيجة تمثُّل الصور وتحويلها إلى مفاهيم»[169]. وإذًا، فالمنهج الصحيح لتحليل المفاهيم هو منهج يستقصي من جديد الخطوات من المفهوم المجرد إلى أصله الملموس:

> المفهوم الملموس هو ملموس لأنه تركيبٌ من تعريفات كثيرة، وبالتالي يمثل وحدة المظاهر المتعددة. لذلك يظهر عند الاستدلال تلخيصًا، نتيجة، وليس نقطة انطلاق، مع أنه نقطة الأصل الحقيقية، وبالتالي نقطة أصل الإدراك والتخيل أيضًا. الإجراء الأول يحول الصور ذات المعنى إلى تعريفات مجردة، والثاني يؤدي من التعريفات المجردة إلى إعادة إنتاج الحالة الملموسة من خلال الاستدلال[170].

وما يدعوه ماركس «المنهج العلمي الصحيح» إنما هو الإجراء الثاني، وهو منهج هدفه استرداد أصوله، «إعادة إنتاج الحالة الملموسة» التي ابتكر من أجل توضيحها.

---

(169) *A Contribution to the Critique of Politcal Economy* (1859), p. 207, Maurice Dobb edition, trans. S. W. Ryazanskaya (New York: International Publishers, 1970).

الإحالة هنا ومن الآن فصاعدًا ستكون إلى هذا المرجع، وسيرد مختصرًا إلى: *CPE*.

(170) *CPE*, p. 206.

والمفهومان الملموسان اللذان سوف أهتم بهما هنا هما مفهوما الأيديولوجيا والسلعة، وهذان المصطلحان يقدمان محور «العقل-الجسد»، إذا صحت العبارة، والذي يدور حوله جدل ماركس. إن الأيديولوجيا هي المصطلح الحاسم في تحليل ماركس للعقل والوعي، والسلع هي الأشياء المادية المركزية في عالم الواقع. والأيديولوجيا هي المصطلح الأقدم، وقد استعملت خصوصًا في كتابات الأربعينيات من القرن التاسع عشر عندما كان ماركس يحاول التخلص من تأثير الفلسفة المثالية. ومكانتها مشكوك فيها إلى حد ما في تفكير ماركس الناضج. والنص الأساسي الذي توسع في هذا المفهوم، وهو **الأيديولوجيا الألمانية** (*The German Ideology*)، لم يُنشر في حياة ماركس أيضًا. وعلى الرغم من ذلك، فقد قدم الأساس، كما يشير ريموند وليامز (Raymond Williams)، «لكل التفكير الماركسي في الثقافة تقريبًا، ولا سيما في الأدب والأفكار»[171]. ومن ناحية أخرى، تلعب السلع دورًا حاسمًا بلا ريب في أهم عمل لماركس. يبدأ كتاب **رأس المال** (*Capital*) بشرح مطولٍ للسلعة كمفهوم في نظرية ماركس الاقتصادية كلها، ومع ذلك، أظن أنه من المناسب أن أقول إن هذا المفهوم قد لعب دورًا صغيرًا نسبيًا في دراسة الثقافة أو الفنون أو الأفكار، وإن محاولة رؤية ظواهر «البنية الفوقية» هذه على مقربة شديدة من «قاعدة» المجتمع الاقتصادية قد اعتُبرت على الدوام ضربًا من الماركسية المبتذلة، واعتمدت دراسة

(171) *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977), p. 55.

الثقافة على مصطلحات «أكثر ليونةً» وأكثر شفافيةً، مثل «الهيمنة» و«الأيديولوجيا»[172].

إن ماركس يجعل مفهومَي الأيديولوجيا والسلعة ملموسين، على غرار ما يفعل الشعراء والبلغاء دائمًا، بابتكار الاستعارات. والاستعارة بالنسبة إلى الأيديولوجيا، أو الصورة وراء المفهوم، كما يمكن أن يقول ماركس، هي الحجرة المظلمة أو الصندوق الذي يتم إسقاط الصور فيه. ومن جهةٍ أخرى، فإن الصورة التي وراء مفهوم السلعة هي الوثن أو الصنم، موضوع خرافةٍ وتوهم وسلوك استحواذي. وعندما يُرَى هذان المفهومان في شكليهما الملموسين، فإن علاقتهما تزداد وضوحًا. كلاهما «أيقونة زائدة» أو صورة بمعنى مزدوج، مثل كهف أفلاطون، أو لوحة لوك الفارغة، وذلك في أنهما «مشهدان» أو موقعان لإنتاج صور غرافيكية، بالإضافة إلى أنهما صورتان لفظيتان أو بلاغيتان (استعارتان، تماثلان، شَبَهان). ولذلك، حين نتحدث عنهما كصور من المهم ألا يغيب عن بالنا أننا نستخدم المصطلح للإشارة (1) إلى استخدام هذه الأشياء كنواقل ملموسة في معالجة مجازية للمجردات، و(2) إلى أشياء هي ذاتها صورة غرافيكية أو منتجة للصور، فالحجرة المظلمة هي آلة لإنتاج نوع محدد جدًا من الصور، والصنم هو نوع بالغ

---

(172) هناك استثناءات بارزة لهذه القاعدة من مثل: Jean Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign* (St. Louis: Telos Press, 1981)

وهو ما سأناقشه لاحقًا في هذا الفصل. ومن الآن فصاعدًا سيختصر هذا المرجع إلى *CPS*.

الخصوصية من الصور ولكن ليس من النوع الذي نراه في حجرة مظلمة. هناك، على العكس من ذلك، ضرب من التنافر بين الاثنين، فالحجرة المظلمة تنتج صورًا واقعية للغاية، صورًا مطابقة للعالم المرئي. وهي قد صُنعت وفق فهم علمي للبصريات. ومن ناحية أخرى، فإن الصنم هو نقيض الصورة العلمية، ويلخص اللاعقلانية في فجاجة وسائله التمثيلية، واستخدامه في طقوس خرافية في آن واحد. إنه «منتج» للصور لا بإعادة إنتاج آلي، بل بـ«تكاثُر» عضوي لشبَهه الخاص.

ولكن هذا التباين المدهش بين الصورتين ليس القصة كلها. ثمة تتام دقيق إلى حد ما بينهما أيضًا في الشكل والوظيفة: فالصور في الأولى ظلال، «أطياف» غير واقعية أُسقطت في ظلام، والصور في الثانية أشياء مادية منحوتة أو مختومة أو مطبوعة كأشكال ملموسة دائمة. وكل يتضمن الآخر ويولده على نحو جدلي: الأيديولوجيا هي النشاط الذهني الذي يبرز نفسه ويطبعها على عالم السلع المادي، والسلع بدورها هي الأشياء المادية المطبوعة التي تطبع نفسها على الوعي. والأهم من ذلك هو أن مخططًا تصوريًا يربط بينهما ويفعّلهما: الأيديولوجيا والسلعة كلتاهما رمز للرأسمالية الفاعلة، الأولى عند مستوى الوعي، والأخرى في عالم الأشياء والعلاقات الاجتماعية. وعلى هذا، فإنهما صورتان زائفتان لما دعاه فرانسيس بايكون (Francis Bacon) «أوثانًا»: حجرة الأيديولوجيا المظلمة تنتج «أوثان الفكر»، وصنم السلعة يؤدي وظيفة «وثن السوق»، وفي الجدل بينهما يظهر للعيان عالم كامل. وإذا اعتبرنا أن الحجرة

المظلمة سليلة مجازية لكهف أفلاطون بظلاله المعروضة على الجدار، فإن الأصنام هي مثل الأشياء التي تلقي الظلال، «صور إنسانية، وهيئات حيوانات أيضًا، معمولة في الحجر والخشب ومواد أخرى»[173]. والتفسير المعتمد لقصة الكهف الرمزية يمكن أن يطبق بكل سهولةٍ على ماركس أيضًا: «الأشياء المصطنعة تتطابق مع أشياء الحس والرأي... والظلال مع عالم الانعكاسات، الأشباه (eikones)». وفي تفاعل هذه «الأشياء» و«الانعكاسات»، ينشأ جدل: جدلٌ مثالي في حالة أفلاطون، وجدل مادي في حالة ماركس.

وسوف أحلل في الصفحات التالية مجازَي الحجرة المظلمة والصنم كمفهومين ملموسين في فكر ماركس. وغايتي تفسيرية إلى حد ما: أريد أن أبين كم تثير هاتان الاستعارتان من أفكار وعواطف، وذلك بإظهار «وحدةِ المظاهر المتنوعة»، أو ما تنطويان عليه من «تركيب» متعدد التعريفات. ولي هدفٌ نقدي أيضًا، وهو أن أظهر كيف شل هذان المفهومان الملموسان إلى حد ما الفكر الماركسي مثلما مكَّناه تمامًا. وسوف أحاول أن أثبت أن هذا الإضعاف ينشأ من إهمال الطابع الملموس ـ ولا سيما الخصوصية التاريخية ـ للأيديولوجيا والصنمية، من الميل إلى معالجتهما لا كصور جدلية، بل كمجردات مجسمة وقابلة للانفصال. ويمكن أن يعبر المرء عن هذا أبسط تعبير بالقول إن الأيديولوجيا والصنمية قد انتقمتا من النقد الماركسي بمقدار ما

(173) *Republic* VII.514b; Leob edition, p. 121.

جعلتا من مفهوم الصنمية صنمًا، وعامل «الأيديولوجيا» فرصة لتطوير مثالية جديدة[174].

وعليَّ أن أشدد على أن هذه المناقشة ليست في شكلها العام أصيلة جدًا، ولا هي معادية على الخصوص لتراث النقد الماركسي. وكما لاحظ ريموند وليامز، فإن النقد الماركسي يجتاز «حقبةً من التغير الجذري» لم يعد فيها «ممكنًا الافتراض أنه نص مستقر لنظرية أو مذهب»[175]. فكثيرٌ من مفاهيمه الأساسية تتعرض للمراجعة والفحص الجذري الدقيق، وقد فكر عدد من المنظرين الماركسيين تفكيرًا عميقًا في الحيلولة دون اعتبار مصطلحات مثل «أيديولوجيا» و«الصنمية» مصطلحات مادية. وإذا كان في ما يلي أي أصالة، فربما تكون في معالجة نص ماركس والكتابة التي يلهمها كشيء يشبه تقليدًا أدبيًا (على خلاف نص علمي، مثلًا، ينبغي إثباته أو نقضه)، وعلى الأخص في التركيز على إشكالية الصور في كتابة ماركس: مكانة الصور البلاغية، والأيقونات، والرموز الغرافيكية، وبلاغة تحطيم الأيقونات التي تمنحها الحياة.

الأيديولوجيا بوصفها وثنية

> إن الأوثان والأفكار الزائفة التي تستحوذ الآن على فهم البشر، حيث ترسخت جذورها، لا تُحْدِق فقط بعقولهم بحيث

(174) للاطلاع على نقد قوي لهذه المثالية في عمل ألتوسير، انظر: E.P. Thompson, *The Poverty of Theory and Other Essays* (New York: Monthly Review Press, 1978).

(175) *Marxism and Literature*, I.

يصعب على الحقيقة أن تجد مدخلًا، ولكن حتى بعد أن تحرز الدخول، فإنها سوف تواجهنا عند تجديد العلوم ثانية وتزعجنا، إلا إذا حُـذر الناس من خطرها وتحصنوا بمقدار ما يمكن ضد هجماتها.

(Francis Bacon, *The New Organon*, 1620)

قبل أن نعكف على استخدام ماركس الحجرة المظلمة نموذجًا للأيديولوجيا، ربما يكون مفيدًا أن ننظر إلى علاقات هذا المصطلح التاريخية مع نماذج إنتاج الصور. إن مفهوم الأيديولوجيا يرتكز، كما توحي الكلمة، على تصور الوحدات الذهنية أو «الأفكار» التي تقدم مواد التفكير. وبمقدار ما تُفهم هذه الأفكار بصفتها صورًا ـ علامات تصويرية، غرافيكية منطبعة على واسطة الوعي أو مُسْقَطة عليها ـ فإن الأيديولوجيا، علم الأفكار، هي في الحقيقة أيقونولوجيا، نظريةٌ في الصورة. وبالطبع ليس من الضروري اعتبار الأفكار صورًا، إلا أن اعتبارها كذلك أمر مغرٍ للغاية، وأكثر نظريات العقل تجد نفسها عند هذه النقطة أو تلك إما مستسلمةً لهذا الإغراء وإما رافضةً له بوصفه نوعًا من الوثنية النفسية، ما يمكن أن يدعى وثنية المُثُل (eidolatry) أو وثنية الأفكار (ideolatry). ويحاول معظم الناس اتخاذ كلتا الوجهتين، ينكرون «أوثان الفكر» التي يعبدها نمط منافس من الوعي ويعتنقون صورة من نوع جديد تحتوي ضماناتٍ ضد الإلغاز والوثنية. وهكذا، فإن الصور الزائفة في نظر أفلاطون هي تلك الصور ذات المظهر الحسي، أما الصور الحقيقية (وبالطبع هي

ليست في الحقيقة صورًا) فهي الصور المجردة، الأشكال المثالية للرياضيات. وبالنسبة إلى لوك، فإن الصور الزائفة هي «الأفكار المتأصلة» للفلسفة المدرسية (scholastic)، والصور الحقيقية هي الانطباعات المباشرة للتجربة الحسية. والصور الزائفة في نظر كانط والمثاليين الألمان في القرن التاسع عشر هي الانطباعات الحسية للتجريبية (empiricism)، والصور الحقيقية هي المخططات المجردة للمقولات القبلية[176].

ولبلاغة تحطيم الأيقونات في كل من هذه الثورات الفلسفية ألفة طقسية: الصورة التي يتم إنكارها توصم بأفكار من مثل: خداع، وهْم، ابتذال، لاعقلانية، وتُكرم الصورة الجديدة (وكثيرًا ما يُعلن أنها ليست صورة على الإطلاق) بألقاب الطبيعة والعقل والتنوير. وفي هذا السيناريو للتاريخ الفكري، نجد أن عبادة الصور المنقوشة في الغياض والكهوف المظلمة للخرافة الوثنية قد أخلت السبيل لإيمان خرافي بقوة الصور الذهنية المنقوشة التي تسكن كهف الجمجمة المظلم. والدافع إلى تنوير الوثني المتوحش يخلي السبيل لمشروع تنوير جميع عبدة «أوثان الفكر» المفتقرين إلى المعرفة.

إن الأصول التاريخية لمفهوم الأيديولوجيا إنما هي في مثل هذا المشروع التنويري. والمصطلح قد استخدمه أولًا مثقفون خلال

(176) إن تمييز كوليردج بين «المجاز» («مجرد لغة ـ صورة») والرموز، وتمييز هيغل بين «صورة ـ أفكار» و«المفاهيم» يكشفان التقابل البنيوي نفسه بين الصور العليا والدنيا.

الثورة الفرنسية للدلالة على «علم الأفكار» المحطم للأيقونات، والـذي أراد اختزال القضايا الاجتماعية إلى يقين العلم المادي والتجريبي. كان ينبغي أن تكون الأيديولوجيا منهجًا للفصل بين الأفكار الصحيحة والأفكار الزائفة، وذلك بتحديد الأفكار التي لها علاقة حقيقية بالواقع الخارجي. وكما يشير جورج ليشتهايم (George Lichtheim):

> إن السابقين إلى هـذا الإيمان هم أنصار بايكون وديكارت. وكان يبدو واضحًا بالنسبة إلى كونديياك (Condillac)، الذي سبق الأيديولوجيين والثورة، أن نقد بايكون «الأوثـانَ» يجب أن يكون نقطة الانـطلاق لذلك الإصـلاح للوعي الـذي كان الهدف الأساس للتنوير. إن وثن (idolum) بايكون يصبح حُكْم كونديياك المسبق (préjuge)، وهو مصطلح مفتاحي أيضًا في كتابات هولباخ (Holbach) وهلفيتيوس (Helvetius). إن الأوثـان هي «تحيزات» مناقضة لـ«العقل». وإزالـة هذه الأوثان بالتطبيق الذي لا رحمة فيه للتفكير النقدي هي استعادة للفهم «غير المتحيز» للطبيعة[177].

وكما قد نتوقع، يرتكز هذا الفهم «غير المتحيز» على صورة مضادة لأوثان التحيز الحسية. وبالنسبة إلى ديستو دي تراسي (Destutt de Tracy)، مبتكر كلمة «أيديولوجيا»، فإن عملية التفكير الصحيح تعمل مثل «منظارٍ قابلٍ للمد» يمكن أن يتقصى أصل أي فكرة إلى إحساس

(177) George Lichtheim, «The Concept of Ideology,» *History and Theory,* vol. 4 (1965), pp. 164-195.

مـادي»[178]. وإذا أخذنا بالاعتبار الدور النموذجي للرؤية والوسائل البصرية في التفسير التجريبي للإحساس، فليس من المستغرب أن يعتقد دي تراسي أن بحثه **عناصر الأيديولوجيا** (*Eléments d'idéologie*) سوف يقدم «مرايا ترسم الأشياء رسمًا واضحًا، وفي منظوراتها الصحيحة... من وجهة النظر الصحيحة»[179].

إن ردة الفعل على قاعدة هذا العلم، علم الصور الذهنية المعقلنة كانت قد بدأت قبل أن يُعْطَى اسم «أيديولوجيا». وكما رأينا، فإن جماليات السامي عند بيرك ترتاب في كامل النموذج التصويري للعقل، الذي هيمن على التراث التجريبي. ودفاعه عن «التحيز العادل» هو ذودٌ عن الوثنية الإنكليزية ضد تحطيم الأيقونات الفرنسي، ونموذجه البرّاق لحقوق الإنسان رد مباشر على المنظار والمرآة، الاستعارات البصرية «للشفافية» العقلية في نظرية التنوير السياسية:

> هـذه الحقوق الميتافيزيقية التي تدخل إلـى الحياة العامة مثل أشعة الضوء التي تخترق الوسط الكثيف ينكسر خطها

---

(178) انـظـر: Emmet Kennedy, *A Philosophe in the Age of Revolution: Destutt de Tracy and the Origin of Ideology* (Philadelphia: American Philosophical So1ciety, 1978), p. 225.

يشير كينيدي إلى أن دي تراسي «تجاوز تأكيدات لوك وكوندياك في ما يخص دقة الانطباعات الحسية» إلى حد اعتبارها القاعدة الشاملة للمعرفة. ومن المثير للاهتمام أن نشير إلى أن دي تراسي قد انتقد الحروف الهيروغليفية على أنها «غير مناسبة للاتصال»، ولأنها لا تقدم تجربة حسية مباشرة كما تفعل الصور. انظر: Kennedy, p. 108.

(179) مقتبس في: Kennedy, Ibid., p. 206.

المستقيم بفعل قوانين الطبيعة. والحق هو أن الحقوق الأولية للناس تطرأ عليها، في غمرة العواطف والاهتمامات المعقدة والعريضة للناس، شتى الانكسارات والانعكاسات، بحيث يصبح من العبث التحدث عنها وكأنها استمرت في بساطة اتجاهها الأصلي[180].

إن مرآة الأيديولوجيا الصافية الواضحة هي في نظر بيرك لا تنتج صورًا حقيقية، بل صورًا زائفة الاختزال لا تؤدي إلا إلى طغيان سياسي. ورد كوليردج، متبعًا منطق بيرك، التهمةَ على الفرنسيين: تكمن «الوثنية الفرنسية» في نظر كوليردج في ميلهم إلى الاعتقاد أن «ممكن الإدراك يجب أن يكون ممكن التصور، وممكن التصور يجب أن يكون ممكن اللمس»[181]. إن أي «فكرة» جديرة بالاسم، تتميز بالضبط في رأي كوليردج بانعدام القدرة على تقديمها في شكل تصويري أو مادي: إنها «عصارةٌ حية» من عصارات التخيل، «قوةٌ» لا يمكن تقديمها إلا بواسطة شكل رمزي شبهِ شفافٍ، وليس أبدًا بواسطة صورة «بحت».

إذًا، فالأيديولوجيا التي تكون في بداية تاريخها «علمَ أفكارٍ» محطمًا للأيقونات أُعد من أجل قلب «أوثان الفكر»، تنتهي إلى أن توصف هي نفسها بأنها شكل جديد من أشكال الوثنية: وثنية

(180) *Reflections on the Revolution in France* (1790) (New York: Doubleday, 1961), p. 74.

(181) *The Friend, in Complete Works*, 16 vols. (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1969), vol. 4 (in 2 vols.), ed. Barbara E. Rooke, vol. I, p. 422.

الأفكار[182]. وهذا التحول في الاتجاه يتخذ شكله الأكثر تعقيدًا في تبني ماركس هذا المعنى السلبي للمصطلح كسلاح ضد أولئك الأشخاص أنفسهم الذين حولوا معناه: «الأيديولوجيا» في نظر ماركس هي، قبل أي شيء، الوعي الزائف لأولئك الرجعيين المثاليين الرومانسيين الذين انقلبوا على أيديولوجيي الثورة الفرنسية، وعلى الأخص الأيديولوجيا «الألمانية» للهيغليين الشباب الذين اعتقدوا أن الثورة يمكن أن تحدث على مستوى الوعي والأفكار والفلسفة من غير ثورة مادية في الحياة الاجتماعية. ولكن ماركس لم يكن يصفي حساباته مع الرجعيين فقط، بل من الواضح أنه اعتبر «الأيديولوجيين الأصلاء»، مثقفي حركة التنوير والثورة الفرنسية، مفتقرين بالمثل إلى المعرفة، وضحايا بالمثل للأيديولوجيا بوصفها وعيًا زائفًا. لذلك، فإن ماركس يبدو وهو ينتقد المثقفين البورجوازيين الفرنسيين، مثل إدموند بيرك تمامًا وهو يشجب أمة من أصحاب الحوانيت، والمرابين والمحامين. وفي حركة متميزة التركيب والنقد، أنكر ماركس علمَ الأيديولوجيا البناء الذي طورته حركة التنوير الفرنسية، وأنكر نفيَ الرجعيين الإنكليز والألمان البسيط لهذا العلم بوصفه وهمًا وثنيًا.

---

(182) لا يصدر هذا الوصف عن رجعيين إنكليز مثل بيرك وكولبردج، بل عن قلب الثورة. ومعروف جيدًا طرد نابليون الأيديولوجيين من قيادة الثورة، ولكن المعروف أقل هو النظرية النفسية التي استند إليها هذا الطرد. يُروى أن نابليون قال: هنالك أشخاص يشكلون صورة (لوحة) عن كل شيء، انطلاقًا من خصوصية شخصيتهم الجسدية أو الأخلاقية. ومهما كانت المعرفة، أوالذكاء، أو الشجاعة، أو الخصال الحميدة التي يتحلى بها هؤلاء الرجال، فإنهم غير مناسبين للقيادة. مقتبس في: Paul Shorey's notes to Plato's *Republic*, p. 196, from Pear, *Remembering and Forgetting*, p. 57.

وطور بدلًا من ذلك مفهوم الأيديولوجيا كمصطلح مفتاحي في علم من نوع جديد، علم تفسيري هدام، هو علم المادية الجدلية والتاريخية. ومع ذلك، ترتب على علم المستقبل هذا أن يشتغل بشعر الماضي في أثناء تطوير مفهومه المركزي للأيديولوجيا. وبقدر ما كان نقد الأيديولوجيا يطرح مزاعم معرفية تتعلق بـ«الوعي الزائف» والتمثيلات المشوهة للعالم، كان يترتب عليه أن ينفذ إلى نظرية العقل التصويرية، التي هيمنت على الميراث التجريبي المادي، وهي نظرية قد استعملت مجاز الحجرة المظلمة «مفهومًا ملموسًا» لها.

الحجرة المظلمة للأيديولوجيا

ربما يكون الشيء الأكثر لفتًا للنظر في استخدام ماركس الحجرة المظلمة كاستعارة للأيديولوجيا، هو التنافر الغريب بين هذا الاستخدام ومكانة هذه الآلية كحقيقة موضوعية في الخيال الشعبي في أربعينيات القرن التاسع عشر[183]. إن ماركس يستخدم المجاز كأداة جدالية للسخرية من أوهام الفلسفة المثالية في اللحظة نفسها التي كانت هذه الآلية تلقى فيها الترحيب كمنتجة لـ«صورة كاملة للطبيعة» يمكن حفظها بواسطة اللوح الفضي[184]. كانت الحجرة

---

(183) بعد أن أنهيت هذه المقالة، لفت انتباهي كتاب سارة كوفمان الذي تحلل فيه دور هذه الصورة عند ماركس وفرويد ونيتشه، وهو: Sarah Kofman, *Caméra Obscura de L'idéologie* (Paris: Editions Galilee, 1983).

(184) كان هذا هو وصف لويس داغير لاختراعه. انظر: «Daguerreotype,» (1839), reprinted in *Classic Essays in Photography*, edited by Alan Trachtenberg (New Haven, Conn.: Leete's Island Books, 1980), p. 12. من الآن فصاعدًا سيرد هذا المرجع باسم تراختنبرغ (Trachtenberg).

المظلمة مرادفة للتجريبية، والملاحظة العقلية، وإعادة الإنتاج المباشرة للرؤية الطبيعية منذ أن استخدمها لوك كاستعارة للفهم:

أنا لا أدعي أنني أعلم، بل أسأل، ولذلك لا يسعني إلا أن أعترف هنا مرة أخرى بأن الإحساس الخارجي والداخلي هما الممران الوحيدان للمعرفة إلى الإدراك اللذان أستطيع أن أجدهما. وهذان فقط، بمقدار ما يمكن أن أكتشف، هما النافذتان اللتان يدخل منهما الضوء إلى هذه الحجرة المظلمة. لأنه يبدو لي أن الإدراك لا يختلف كثيرًا عن حجرة صغيرة موصدة بالكلية دون الضوء، باستثناء فتحة صغيرة تُركت لتدخل منها الصور الخارجية المرئية، أو أفكار الأشياء في الخارج: فلو أن الصور الداخلة إلى مثل هذه الحجرة المظلمة تمكث هناك، وتظل على صورة منظمة بحيث يمكن العثور عليها عند الاقتضاء، لكانت تشبه كثيرًا جدًّا إدراك الإنسان كل الأشياء التي يقع عليها البصر، والأفكار الخاصة بها[185].

إن اختراع التصوير الضوئي قدم آلية للقيام بما يصفه لوك على وجه الدقة بأنه نشاط «الإدراك الإنساني» نفسه. وينبغي أن نلاحظ أن هذا نموذج قريب إلى حد ما من تفسير ماركس لـ«المفهوم الملموس» الذي ينشأ في صورة ملموسة. إن «الإحساس الخارجي والداخلي» عند لوك متكافئ الوظيفة مع «الإدراك والتخيل» عند ماركس في تشكيل الأفكار. وفي مقارنة الأيديولوجيا بالحجرة المظلمة، يبدو ماركس يُضعف نموذجه للمعرفة التجريبية المادية، وذلك بالتعامل

(185) *An Essay Concerning Human Understanding* (1689), bk. II. chap. XI. sec. 17 (New York: Dutton, [n. d.]), p. 107.

معه على أنه مجرد آلية للتوهم و«الأشباح» و«المخلوقات الغريبة» و«ظلال الواقع» التي يعزوها إلى الأيديولوجيين الألمان. بل إن استخدام ماركس الحجرة المظلمة كأداة جدالية للسخرية من أوهام الفلسفة المثالية يبدو مفتقرًا أكثر إلى البراعة عندما نتذكر أن لوك قد استخدمها أيضًا كأداة جدالية ـ في الاتجاه المعاكس تمامًا. فالحجرة المظلمة بالنسبة إلى لوك هي المثال الذي يساعدنا في رؤية كيف تنشأ الأفكار في العالم المادي الموضوعي. ويتم تقديمها كمجاز مقنع متعارض مع التصور المثالي بأن «الأفكار فطرية» أو يولدها العقل من تلقاء ذاته. واستخدام ماركس لها للسخرية من المثاليين الهيغليين الشباب قد يبدو مناسبًا إلى حد ما مثل تشخيص كانط الذي نُسب إليه اتخاذ اللوحة الفارغة نموذجًا للعقل.

لِمَ رغب ماركس في استخدام استعارة للأيديولوجيا تبدو غير مؤثرة بلاغيًّا، وقد تلحق الضرر باعتماده على مقدمات تجريبية؟ أحد الأجوبة هو أن ذلك خطأ من أخطاء الشباب، الذي هو، بحسب كلمات أحد المعلقين، «مصدر التباسٍ» لا «يُظهر فقط افتقارَ بعض أقوال ماركس إلى التكامل، بل يساهم أيضًا في إخفاء حل ماركس الخاص»[186]. يقول فريدريك جيمسون: «المجاز مُوْهم بالتناقض إلى درجة يوصف معها الغموض المشروط اجتماعيًّا والمحدد تاريخيًّا بأنه

(186) Jorge Larrain, *The Concept of Ideology* (Athens, GA: University of Georgia Press, 1979), p. 38.

وطريقة أخرى لتوضيح «الافتقار إلى التكامل» في «الأيديولوجيا الألمانية» هي النظر إلى الكتاب على أنه عمل مشترك. ربما كانت الحجرة المظلمة صورة إنغلز.

عملية طبيعية دائمة»، ويخمن أن ماركس لم يكن «في هذه المرحلة» قد ميز بعد «الميلَ الطبيعي» إلى «المثالية» من «الأيديولوجيا الطبقية»[187]. ويطرح ريموند وليامز أن تماثلات الحجرة المظلمة «ليست أكثر من تماثلات عرَضية»، ولكنها ربما ترتبط (مع أنها، كأمثلة، تعاكس ذلك في الواقع) بمعيار أساسي لـ«المعرفة الحقيقية المباشرة»[188]. ويشعر وليامز بأن «التشديد واضح» في استعارة ماركس، «ولكن التماثل يسبب مشكلات عديدة»، فهو يقود إلى «لغة 'المنعكسات'، و'الأصداء'، و'الأشباح'، و'التصعيدات' الفرعية» التي هي «تبسيطية» في «ثنائيتها الساذجة»، و«فادحة» في تكرار النقاد الماركسيين لها لاحقًا.

ويمكن أن يرى المرء كثيرًا من جدال النظريات الحديثة في الأيديولوجيا كمحاولات لتعقيد الاستعارة البصرية التي يستخدمها ماركس في **الأيديولوجيا الألمانية**، أو صقلها. إن اتهام ماركس بأنه كان وضعيًّا (positivist) أو تجريبيًّا (empiricist) ساذجًا ينكره عند نقطة معينة كل منظر ماركسي متمرس تقريبًا، ويحاول أن يصقل استعارة الحجرة المظلمة باستخدام طريقة معقدة. يقول تيري إيغلتون (Terry Eagleton) إن «الأيديولوجيا... تُنتج وتُنشئ الواقعي لكي تلقي ظل غيابها على إدراك حضورها»، وهي استعارة تحافظ على صورة صندوق الظلال عند ماركس، ولكنها تضاعف عملية «إلقاء

---

(187) Frederick Jameson, *Marxism and Form* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971), p. 369.

سوف أثبت في ما يلي أن التباسَ الطبيعةِ والمكرِ التاريخي متعمدٌ تمامًا.

(188) Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977), p. 59.

الظلال» من خلال إبعاد أي شيء موجود في الواقع لإلقاء الظل[189]. إن غاية إيغلتون هي أن يشير إلى أن «الواقعي هو بالضرورة غير قابل لـلإدراك بالتجربة» في «نمط الإنتاج الرأسمالي». ويستبدل ألتوسير (Althusser) بالحجرة المظلمة جهازًا معقدًا فيه «ثنائية مرآوية»، انعكاس وانعكاس مضاد للصورة الواحدة في إطار «مرآة مزدوجة» (ربما ينبغي أن ندعو ذلك صورة الأيديولوجيا في «دكان الحلاق»)[190]. ومن ناحية أولى، فإن غاية أعمال الصقل هذه هي جعل الأيديولوجيا شيئًا أكثر تعقيدًا من العكس البسيط للعالم، ومن ناحية أخرى، دحض الفكرة الماركسية المبتذلة بأن ماركس يعرض بديلًا وضعيًّا مباشرًا عن أوهام الأيديولوجيا.

وما يُستغرب في هذه التصويبات لـ«خطأ ماركس الشاب» هو بقاؤها تحت سحر الرمزية البصرية لنظرية الأيديولوجيا، حتى وهي تحاول أن تصححها[191]. والزعم أن استعارة الحجرة المظلمة للأيديولوجيا «عَرَضية» يكذبه استحواذ صور الظلال، والانعكاسات والانقلابات،

---

(189) Terry Eagleton, *Criticism and Ideology* (London: Verso, 1978), p. 69.

(190) انظر: Louis Althusser, «Ideology and Ideological State Apparatuses,» in his *Lenin and Philosophy* (New York: Monthly Review Press, 1971), p. 178.

من المثير للاهتمام أن نشير إلى أن ألتوسير يطور نموذجه البصري للأيديولوجيا بالتشابه مع صورة الإله.

(191) للاطلاع على خلاصة جيدة للمناقشات حول المثال البصري انظر: Raymond Williams's chapter, «From Reflection to Meditation», in his *Marxism and Literature*.

ووسائط التمثيل من كل الأنواع، على المنظرين الماركسيين. وأوضح ما يدل على هذا الاستحواذ ليس إلا مركزية التصوير الضوئي والسينما في النقد الماركسي. وإذا كانت صورة الحجرة المظلمة من أخطاء الشباب، فهي صورة تلازم مجمل النظرية الماركسية في الأيديولوجيا.

افترِضْ أنه ترتب علينا أن نأخذ استعارة الحجرة المظلمة، ليس باعتبارها خطأ، بل بوصفها «المفهوم الملموس» الذي يشكل أساس فكرة ماركس عن الأيديولوجيا، صورةً لم يفلح في تطوير طاقتها التركيبية الكاملة. افترِضْ أنه كان يعني ما يقول. ما نوع القوة البلاغية والمنطقية التي كانت ستضاف إلى هذا المجاز في أربعينيات القرن التاسع عشر باستثناء قيمة الصدمة في نسبة نموذج تجريبي للمعرفة إلى الهيغليين الشباب؟ وربما لاحظ ماركس شيئًا واحدًا هو أن الحجرة المظلمة وذُرِّيَّتها الفوتوغرافية لم يُحتفل بها لمجرد أنها تجسد في ظاهر الأمر التمثيلاتِ الأكثر طبيعية وعلمية وواقعية للعالم المرئي. ربما لاحظ أن الحجرة المظلمة كانت لها دائمًا سمعة مزدوجة بوصفها أداة علمية، و«مصباحًا سحريًا» لإنتاج الأوهام البصرية[192].

---

(192) للاطلاع على مناقشة جيدة للحجرة المظلمة انظر: Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago, IL: Chicago University Press, 1983).

تشير أليرس (Alpers) إلى «أننا متعودون الآن أن نربط بين الصورة التي تلقيها الحجرة المظلمة، والمظهر الحقيقي للرسم الهولندي (والتصوير الضوئي بعد ذلك) بحيث ننسى أن هذا هو مجرد وجه واحد للجهاز. كان يمكن أن يُوضع لاستخدامات مختلفة تمامًا»، بما فيها «عرض المصباح السحري» الذي يتضمن تحولات فورية لهيئة الإنسان من متسول إلى ملك، وبالعكس (ص 13، والفصل 1).

ولربما قرأ أيضًا ملاحظات لويس داغير (Louis Daguerre) عن استخدامات اللوح الفضي:

> كل واحد سوف يعمل، بالاستعانة باللوح الفضي، صورةً لقصره أو منزله الريفي: سيعمل الناس مجموعات من كل الأنـواع، وستكون هي الأنفَس لأن الفن لا يسعه تقليد دقتها وكمال تفاصيلها... ستجد الطبقة المنعمة فيها شغلًا ساحرًا. ومع أن النتيجة يحصل عليها المرء بالوسائل الكيميائية، فإن قلة العمل الذي تتطلبه سوف يسر السيدات سرورًا عظيمًا[193].

وربما قرأ أيضًا في العام ذاته الذي كان يكتب فيه **الأيديولوجيا الألمانية**، وصْفَ وليام هنري تالبوت (William Henry Talbot) للصور في الحجرة المظلمة بأنها «رسوم جنية، مخلوقات لحظية، محكوم عليها بالتلاشي»[194]. ثم إنه قرأ كيف عبر تالبوت عن فكرة تثبيت هذه الصور على ورق حساس. «هذه هي الفكرة التي خطرت في بالي. ولا أدري إن كانت خطرت لي قبلًا بين الرؤى الفلسفية العائمة، بيد أني أميل إلى الاعتقاد أنها قد خطرت لا محالة».

وسـواء أقـرأ ماركس هذه المقاطع ذاتها أم لا، فهذا أمر بعيد عن الموضوع. المسألة هي أنه لو فعل ذلك لرأى الحجرة المظلمة واختراع التصوير الضوئي بعين المتحامل، كثورة بورجوازية زائفة أخرى، ولما أثرت فيه جميع المزاعـم حول الدقة العلمية أمام الواقعة

(193) مقتبس في: .Trachtenberg, pp. 12 -13

(194) Talbot, «A Brief Historical Sketch of the Invention of the Art», introduction to *The Pencil of Nature* (London, 1844 - 1846). مقتبس في: .Trachtenberg, p. 29

الواضحة التي تفيد بأن الكاميرا كانت لعبةَ الطبقات المترفة، آلةً تنتج «مواد» جديدةً لـ«جامعي الصور»، وصورًا شخصية للميسورين من سكان المدن، وصورًا للمنازل الريفية، وتسلياتٍ للسيدات، وأنَّ السادة المنعمين القادرين على تحمل ترف «الرؤى الفلسفية العائمة» هم الذين كانوا يصنعونها لأنفسهم. وأن تستطيع مثل هذه الألعاب أن تقدم نموذجًا جديًّا للإدراك الإنساني فكرةٌ لا بد أنها صدمته بوصفها سخافة. لقد كانت ملائمة فقط كنموذج زائف للإدراك، أي للأيديولوجيا. وعلى الرغم من ذلك، فهي بالضبط مفارقة الأيديولوجيا: إنها ليست مجرد هراء أو خطأ، بل «إدراكًا زائفًا»، منظومةَ أخطاء متماسكةً، منطقيةً، تضبطها قاعدة. ها هي النقطة التي يلتقطها ماركس في تشديده على الأيديولوجيا كنوع من القلب البصري. والقلب لا يُحدث أي اختلاف على الإطلاق، فالصورة الخادعة للبصر لا شائبة فيها. كل شيء له علاقة صحيحة بكل شيء آخر. ولكن العالم، من وجهة نظر معاكسة، سيكون أعلاه أسفله، يتخبط في فوضى، في ثورة، مهووسًا بتناقضات تدمير الذات. والسؤال هو: ماذا يفعل المرء في صور الأيديولوجيا المقلوبة أو ماذا يفعل لها؟ كيف يتصور المرء استراتيجيا محطمة للأيقونات يكون لها من القوة ما يمكّنها من تبديد الوهم أو نقده، الخروج منه للنضال ضده؟

ثلاث استراتيجيات محطمة للأيقونات

الاستراتيجيا الأولى، كما قد نتوقع، هي رفض المتاجرة بالصور رفضًا مطلقًا. ينبغي لنا ألا نثق بأي تمثيل، كما يجادل

ماركس، بل أن نولي اهتمامًا للأشياء نفسها، الأشياء كما هي، من غير توسط.

> أي ألا ننطلق مما يقوله ويتخيله ويتصوره البشر، ولا مما يُحكى عنهم، ويجري التفكير فيه، وتخيله وتصوره، لكي نصل إلى البشر على حقيقتهم. ننطلق من البشر الفعالين في الواقع، وعلى أساس عملية حياتهم الواقعية نثبت تطور الانعكاسات والأصداء الأيديولوجية لهذه العملية الحياتية. إن الأشباح المتشكلة في العقل البشري هي أيضًا، بالضرورة، تصيعداتُ عمليةِ حياتِهم المادية، القابلة للتحقق منها بالتجربة، والمرتبطة بمقدمات مادية(195).

هذا الاستحضار للمعرفة الوضعية المباشرة، القائمة على ملاحظات « يمكن التحقق منها بالتجربة»، مليءٌ بالمشكلات، ولا سيما أن ماركس كان قد سخر للتو من المثال المركزي للملاحظة التجريبية (غرفة لوك المظلمة) كمنتج للأيديولوجيا، لا للفهم الصحيح. ثم إن ماركس ينتقد بعد ذلك المثاليين و«الماديين التأمليين» مثل فيورباخ (Feuerbach) بسبب افتراضه أن «العالم الحسي حوله... شيء معطى على نحو مباشر» (*GI* 62)، وسوف يجادل في أن «الوعي... منذ البداية نتاج اجتماعي» (*GI* 51)، وهو تأكيد يتعارض مع فكرة المعرفة النقية غير المتوسطة، أو المباشرة لـ«البشر وظروفهم». وإذا كان قصد استعارة الحجرة المظلمة واضحًا،

(195) *The German Ideology*, edited by C. J. Arthur (New York: International Publishers, 1970), p. 47.

إن جميع الاقتباسات من الأيديولوجيا الألمانية ستكون كلها من هذه الطبعة، ومن الآن فصاعدًا سيشار إليها بالحرفين: *GI*.

فإن استعمالها ومعناها مكتنفان بالغموض، لأنه ليس جليًا مباشرة كيف ينبغي أن يتحايل المرء على الحجرة المظلمة، ويجد السبيل إلى نسخ أو تمثيلات صحيحة للعالم، أكثر ممّا هو واضح كيف يمكن أن يبصر من غير استعمال عينيه.

الجواب المعتاد لعامّة الماركسيين عن هذه المسألة هو افتراض آلية مضادة للحجرة المظلمة، جهاز يوضح ادعاء المعرفة الوضعية المباشرة. وعن ذلك يعبر الكتاب المختصر الرائج أسس الماركسية اللينينية (*Fundamentals of Marxism-Leninism*) بالقول:

> إن النظرية الماركسية في المعرفة هي نظرية «في الانعكاس». وهذا يعني أنها تعتبر المعرفة انعكاسًا للواقع الموضوعي في عقل الإنسان.... فما يوجد في وعي الإنسان ليس الأشياء نفسها أو خصائصها وعلاقاتها، بل صورها الذهنية، أو انعكاساتها...[196]

يجب أن يتضح لماذا لا يؤدي هذا الاحتكام إلى نموذج «العقل بوصفه مرآة» إلا إلى إرجاء المشكلة. إذا كان «العقل» في الواقع يعمل مثل مرآة، فليس واضحًا بعد ذلك لماذا توجد في أي وقت الأيديولوجيا التي هي نتاج الصور الذهنية المشوهة. إن مرآة الانعكاس المباشر غير الغَبِشة لا تنطبق إلا على عقل الإنسان في الحالة الطبيعية، خارج «عملية الحياة التاريخية» التي تُحدث تشوهات منتظمة في إدراكنا، شأن «عملية الحياة المادية». إن استخدام ماركس

(196) (Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1963), pp. 95-96.

الخاص لمصطلحي «الانعكاسات والأصداء» لوصف التمثيلات الأيديولوجية يشير إلى أن طريق النجاة من الأيديولوجيا مهما يمكن أن يكون، لا يكون عبر استعارة الانعكاس.

وإذا انعدم الالتفاف على الأيديولوجيا إلى رؤية أكيدة مباشرة للبشر وظروفهم، فإن البديل الظاهر هو العمل من خلال الأيديولوجيا من طريق عملية تأويل، «تأويلية الارتياب» التي لا تثق بالمحتوى السطحي الظاهر للتمثيلات، ولا يمكن أن تبلغ المعنى العميق المخبوء إلا بشق طريقها عبر السطح. وإذا عجزنا عن الالتفاف على الصور المقلوبة للحجرة المظلمة، يمكننا عندئذٍ أن نصححها بالتأويل من جديد. والمشكلة الوحيدة مع هذا البديل هي أنه يبدو مثل نقد الهيغليين الشباب للمعتقدات الراسخة، نقد أولئك المثاليين أنفسهم الذين سخر منهم ماركس في مقدمة **الأيديولوجيا الألمانية**:

> لقد شكل البشر، ويشكلون باستمرار، تصورات خاطئة حول أنفسهم، حول ما هم عليه، وعما ينبغي أن يكونوا. ونظموا علاقاتهم بحسب أفكارهم عن الله، وعن الإنسان السوي... إلخ. ولقد أفلتت أشباح عقولهم من أيديهم. وانحنى الخالقون أمام مخلوقاتهم. فلنحرّرهم من الأوهام، الأفكار، العقائد، الكائنات الخيالية التي أضناهم نيرُها. لننتفضْ على حكم الأفكار هذا. ولنعلّم البشر كيف يستبدلون بهذه التخيلات أفكارًا تتطابق مع ماهية الإنسان، كما يقول أحدهم، وكيف يتخذون موقفًا نقديًّا منها، كما يقول آخر، وكيف ينزعونها من رؤوسهم، كما يقول ثالث، ثم ـ سوف ينهار الواقع القائم. (23)

وإذا كان كل ما يترتب علينا أن نشتغل به هو صور الأيديولوجيا، إذا كانت لا توجد صورة مضادة أو رؤية لا توسط فيها، لا يوجد علم يتجاوز الأيديولوجيا، فنحن إذًا لسنا أحسن حالًا من المثاليين الرومانسيين، وعلينا أن نقبل أفكارًا مثالية أخرى («ماهية الإنسان»)، أو تفسيرًا متشككًا («موقفًا نقديًا») من أجل نزع «أوثان» الناس «من رؤوسهم». يبدو ماركس عالقًا بين خيارين كلاهما سيئ، تجريبية إيجابية تقف خارج عملية الحياة التاريخية، ومثالية سلبية لا تستطيع أن تتلاعب إلا بالظلال، والأشباح، والأوهام.

الجواب المعتاد عن هذه المعضلة هو التصريح أن البديل التجريبي هو الأقل سوءًا. وحقيقة أن كتاب **الأيديولوجيا الألمانية** موجه أساسًا ضد المثاليين أمرٌ يجعل دعم هذا الخيار سهلًا بعض الشيء: يحتكم ماركس بانتظام إلى «مقدمات تجريبية» كقاعدة لانتقاد الأيديولوجيا. ولكن هذا الحل لا يبلغ التركيب الصعب الذي كان ماركس يسعى لتحقيقه، والذي يوضحه توضيحًا ذكيًا في استعارة الحجرة المظلمة. تحدثنا حتى الآن عن هذه الاستعارة وكأن هذا الجهاز البصري، «الحجرة المظلمة»، مماثل لعين الإنسان وفيزيولوجيا الرؤية الطبيعية تمامًا. ولكن هذه المقارنة تتضمن مقابلة بين الطبيعة والشيء المصنوع، بين عالم الإنتاج العضوي للصور، وإعادة إنتاجها الميكانيكي بواسطة اختراع بشري، جهاز أُنتج في لحظة من لحظات التاريخ الإنساني. وحين نشدد على التماثل المطلق مع العين الطبيعية، فنحن نضفي الصفة الطبيعية على هذه الآلة، ونعاملها كاختراع علمي لا يعكس إلا الحقائق الطبيعية الخالدة

عن الرؤية[197]. ولكن افترضْ أننا عكسنا التشديد، واعتبرنا فكرة العين معمولة على مثال الآلة؟ عندئذٍ ينبغي أن تُفهم الرؤية نفسها لا كوظيفة طبيعية بسيطة يجب فهمها بالقوانين التجريبية المحايدة للبصريات، بل بوصفها آلية خاضعة للتغير التاريخي. ولن تشتمل الرؤية على فيزيولوجيا العدسات وشبكيات العيون، بل على كامل مجال اليقظة الأيديولوجية ـ شبكة مختارة ومبرمجة سلفًا لسمات الإدراك وبناه.

والخيار الثالث الذي يتحاشى مأزقَ المثالي مع ظلاله، والتجريبي مع رؤيته الطبيعية والمباشرة، هو إذًا خيار المادي التاريخي الذي يرى أن الظلال نتاج تاريخي، وكذلك الرؤية المباشرة. الصور المقلوبة سواء أكانت في العين أم في الحجرة المظلمة، فما يقلبها ليس آلية الضوء الفيزيائية البسيطة بل عملية حياة تاريخية، ولا يمكن تصحيحها إلا باستعادة تلك العملية، أي رواية تاريخ الإنتاج والتبادل الذي أحدثها بالتفصيل. يقول ماركس: «حالما توصف عملية الحياة النشطة هذه، يكف التاريخ عن كونه مجموعة وقائع لا حياة فيها، كما يراه التجريبيون... أو نشاطًا متخيلًا لرعايا متخيلين، كما يراه المثاليون» (*GI*, 48). إن المشكلة مع حقائق التجريبيين وصورهم الذهنية ليست في أنها زائفة، بل في أنها ساكنة وميتة. وإذا كان تصحيح الصور المقلوبة للأيديولوجيا الألمانية المثالية يتضمن ربطها

---

(197) هذا هو التركيز الذي يؤدي إلى قراءة جيمسون للحجرة المظلمة بوصفها «مفارقة». انظر: Williams, *Marxism and Form,* p. 369.
انظر أيضاً الهامش (187) أعلاه.

من جديد بالظروف المادية للحياة العملية، فإن تصحيح الصورة التجريبية يتم من خلال توقيتها، النظر إليها بوصفها نتاج «عملية حياة تاريخية»، وليست مجرد معطى معروض للحواس.

ومع ذلك، فإن هذا التوقيت للصور الأيديولوجية لا يمكن إنجازه إلا إذا رجعنا إلى أنواع الشهادات التي استبعدها ماركس من المحكمة ـ أي «ما يقوله ويتخيله ويتصوره البشر... وما يُحكى عنهم، ويتم التفكير فيه وتخيلُه وتصورُه» (*GI*, 47). إن نشاطات «البشر الفعالين في الواقع» الذين نواجههم «على حقيقتهم» يمكن أن تكون بلا معنى، ومجرد حقائق ميتة بالنسبة إلى التجريبي الذي يراها موضوعًا لمعرفة أكيدة مباشرة[198]. ومعنى نشاطاتهم لا يبرز إلا عندما يُنظر إليها كأجزاء من عملية، أو كعوامل في تطور تاريخي، أو شخصيات في قصة. وبمعنى ما، على كل حال، فإن ماركس لا يتخلى بالتأكيد عن مطالبته بأن علينا أن نغْفل قصص الناس وأفكارهم لكي نصل إلى حقيقة أمرهم: القصص يرويها الناس عن أنفسهم ـ أساطيرهم وخرافاتهم وحتى تواريخهم ـ لا صلة لها بالموضوع في نظر ماركس إلا بمقدار ما تتوافق مع قصة التطور الاجتماعي المادي التي يريد أن يرويها. وكما يشير تيري إيغلتون، فإن «التاريخ هو الدال الأخير للأدب» و«دال أي ممارسةٍ دالة» مهما كانت[199].

---

(198) يشير ريموند وليامز (*Marxism and Literature*, p. 60) إلى أن رفض ماركس ما «يقوله البشر»... إلخ، يفضي إذا فُهم حرفيًا، إلى «وهم المؤمن بالموضوعية: يمكن أن تُعرف عملية الحياة الواقعية باستقلال عن اللغة («ما يقوله البشر») وعن سجلاتها («ما يُحكى عنهم»)».

(199) Eagleton, *Criticism and Ideology*, p. 72.

ومن وجهة نظر هذا التاريخ، وليس أي علم تجريبي وضعي، إنما ينتقد ماركس «أشباح» الأيديولوجيا، و«انعكاساتها» وصورها المقلوبة. وفي داخل هذه العملية التاريخية ينشأ الوعي الزائف مع كل أوثان فكره. ولا يرى ماركس نفسه واقفًا خارج العملية التاريخية متخذًا وجهة نظر متعالية، بل هو داخل التاريخ، ولكن باعتباره عاملًا واعيًا من عوامل قوانينه، وعوامل طبقة معينة. وماركس «أيديولوجي» بالمعنى الدقيق للكلمة، إذا قصدنا بالكلمة مثقفًا يمثل مصالح طبقة معينة وكأنها المصالح العامة للبشر كافة[200] (إن تبني لينين في ما بعد للمصطلح الواقعي «الأيديولوجيا الماركسية»، هو اعتراف بهذا الإمكان)[201]. والفرق بين ماركس والمثقفين البورجوازيين الذين يعارضهم هو أنه يمثل طبقة مختلفة (البروليتاريا)، وهذه الطبقة ليست في موقع الهيمنة، وأنه (في وسع ماركس أن يجادل) ليس منخدعًا بشأن العلاقة بين أفكاره العامة أو «العالمية» والالتزامات الكبيرة الكامنة خلفها: يشير ماركس إلى أن «الشيوعيين النظريين الذين ليس لدى أحد غيرهم الوقت الذي يمكن تكريسه من أجل

---

(200) «إن إكمال أوهام الطبقة حول نفسها يجعل منه أيديولوجيون تصوريون ناشطون مصدر رزقهم الأول». يجب أن «يعلنوا أن مصلحتها بوصفها المصلحة العامة لكل أعضاء المجتمع» (*GI*, pp. 65- 66).

(201) انظر: *What Is to Be Done?* in: *The Lenin Anthology*, edited by R. Tucher (New York: Norton, 1975).

انظر أيضاً الفصل الذي يتناول: «Ideology in the Positive Sense,» in: Raymond Geuss, *The Idea of a Critical Theory* (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1981).

دراسة التاريخ متميزون، لأنهم هم وحدهم اكتشفوا أن «المصلحة العامة» قد اختلقها طوال التاريخ أفراد يُعرفون باسم «الخاصة» (GI, 105). والشيوعي النظري، مثله مثل أي مثقف آخر، يشارك في «تقسيم العمل إلى ذهني ومادي»، وهو تقسيم يجعل من الممكن أن يبرز «أيديولوجيون تصوريون ناشطون يجعلون من إكمال أوهام الطبقة حول نفسها مصدر رزقهم الأول» (GI, 65). والوهم الذي بثه ماركس هو أن مصالح البروليتاريا هي المصالح العامة للبشر: «إن الطبقة التي تصنع ثورةً **تظهر** [التشديد من المؤلف] منذ البداية، ولو أن ذلك لأنها تواجه طبقة، لا كطبقة بل كممثلة للمجتمع كله» (GI, 66). كان ماركس يعتقد أن مصلحة البروليتاريا ستصبح المصلحة الشاملة للجنس البشري في المستقبل، إلا أنه لم يدّعِ قط أن هذه هي الحالة في زمنه[202].

والاعتقاد أن ماركس يزعم (على الأقل في سنة 1848) أنه ينتقد «الأيديولوجيا» كظاهرة عامة من وجهة نظر علمية موضوعية، يحتاج إلى تعديل شديد، فالأيديولوجيات ليست أبدًا ظواهر «عامة»، مثلها مثل المجتمعات والمثقفين الذين ينتجونها: هنالك «أيديولوجيا ألمانية» و«أيديولوجيا فرنسية» و«أيديولوجيا إنكليزية»[203] ولكن

---

(202) أعتمد هنا على تحليل ريموند غوس الممتاز لمفهوم المصالح عند ماركس وفي أعمال مدرسة فرانكفورت. انظر: Raymond Geuss, *The Idea of a Critical Theory*, pp. 45-54.

(203) للاطلاع على مناقشة مفيدة للقومية والأيديولوجيا انظر: Jerome McGann, *The Romantic Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

لا يوجد شيء يسمى أيديولوجيا في معزل عن ظروف اجتماعية وتاريخية معينة (إن فكرة «الأيديولوجيا البورجوازية» فضلًا عن «نظرية في الأيديولوجيا «على العموم»» كالتي يقترحها ألتوسير هي في الواقع لا معنى لها من وجهة النظر هذه)[204]. إن نقد الأيديولوجيا ممكن بسبب هذه المحلية وهذه الخصوصية:

> أن يكون بعض الأفراد قادرين في ظروف مواتية على التخلص من ضيق أفقهم المحلي أمر لا يرجع إلى أن الأشخاص يتوصلون بالتفكير إلى الاعتقاد أنهم قد تخلصوا، أو ينوون التخلص من ضيق الأفق المحلي هذا، بل لأنهم في واقعهم العملي ونتيجة لحاجاتهم العملية، كانوا قادرين على إنجاز تواصل مع العالم.
> (*GI*,106)

وأود أن أشير إلى أن هذا «الواقع العملي» ليس إلا واقعَ الاغتراب المحلي والخاص، شرطَ الوجود في مكان وزمان تدفعنا تناقضاته إلى اتخاذ موقف نقدي منه. ولهذا، فإن ماركس، المثقف الألماني اليهودي البروتستانتي، يدخر أقسى نقد لأولئك الأقربين من

---

(204) للاطلاع على تعهد بوضع نظرية عامة في الأيديولوجيا، انظر: Althusser, *Lenin and Philosophy*, p. 159.

وبما أن ماركس قد اعتبر «النظرية» نفسها أحيانًا مرادفة للأيديولوجيا، فليس صعبًا أن نخمن ما كان يمكن أن يعتبره «نظرية عامة في الأيديولوجيا». كان يمكن أن تكون «نظرية النظريات» أي ميتافيزيقا. ومن جهة أخرى، فإن التصور العام لـ«الأيديولوجيا البورجوازية» يبدو راسخًا في فكره. ولكن المفهوم كان يخفف من حدته إصراره المستمر على أن مراحل تطور بورجوازيات مختلف الأمم ـ ألمانيا وإنكلترا مثلًا ـ متباينة جدًّا.

موطنه المادي والفكري: البورجوازية الألمانية، واليهود كرأسماليين نمطيين، والهيغليين الشباب أصحاب «التاريخ العام» لروح العالم، الذي هو الصورة المنعكسة لـ«المدلول الأخير» عند ماركس.

هل هذه التاريخانية الجذرية لا تقوم إلا بإحلال وثن جديد يُدعى «التاريخ» محل أوثان الفكر التجريبية والمثالية، ثم تعود إلى تصور التاريخ في الحجرة المظلمة؟ أريد أن أرجئ تناول هذه المسألة الآن. يجب أن نذكر أن «العملية التاريخية» هي التي يرى ماركس أنها تسبب «انقلابات» الكاميرا، مثلما تقلب «عملية الحياة المادية» الصور على شبكية العين. إلا أن القَلْبَ هو أيضًا سمة الأيديولوجيا ذاتها، قلب القيم والأولويات والعلاقات الواقعية رأسًا على عقب. وعلى هذا، فإن الحجرة المظلمة تلعب دورًا عميق الالتباس كمجاز لأوهام الأيديولوجيا، ولـ«عملية الحياة التاريخية» التي تولد هذه الأوهام وتضع أساسًا لتبديدها. وفي ضوء ذلك، فإن الحجرة المظلمة هي صانعة أوهام الأيديولوجيا والشافية منها. وآلية القلب هي مجاز للنمط الشكلي للثورة والثورة المضادة[205]، مثلما هي الدوامة البصرية (optical vortex) بالنسبة إلى الفن والأدب الرومانسيين. هذه الفكرة ليست جلية في كتابات ماركس بالطبع. إنها كامنة في اللغة المجازية التي يستخدمها. غير أن الفكرة تكتسب قوةً حقيقية في كتابات

---

(205) للاطلاع على مناقشة مختلف ثورات القرن التاسع عشر مجسدة في هذه الصورة الشكلية، انظر: W. J. T. Mitchell, «Metamorphoses of the Vortex» in: *Articulate Images: The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*, edited by Richard Wendorf (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), pp. 125-168.

ماركس اللاحقة، ولا سيما الكتابات التي تنتقل من الحجرة المظلمة كأداة مجازية إلى التحليل المباشر والدقيق لما أنتجته الكاميرا وعملية التصوير الضوئي التقنية.

بنيامين والاقتصاد السياسي للصورة الضوئية

كل عمل عجيب لكِ يثير الدهشة،
وكما في البلاط يسقط بعضهم بينما يرتفع آخرون،
كذلك، إذا تلطفت في إظهار قوتك السحرية،
يُحَط الأعلون ويُرقى الأدنون،

أيتها المرآة المثقّفة! هنا قد تتقصى كبرياءُ البشر،
عظمةً منتقصةً ومكانًا مقلوبًا.

Anonymous, *Verses Occasion'd by the Sight of a Chamera Obscura,*) 1747)[206]

ذكرتُ آنفًا انعدامًا غريبًا للتناسق في كتابة ماركس عن التصوير الضوئي، فعلى الرغم من أن التصوير الضوئي كان الواسطة الثورية

---

(206) هذه الأبيات قد طبعت لصانع النظارات الذائع الصيت جون كوف (John Cuff)، وقد يكون هو مؤلفها، انظر: Heinrich Schwarz, «An Eighteenth Century English Poem on the Camera Obscura,» in: *One Hundred Years of Photographic History: Essays in Honor of Beaumont Newhall*, edited by Van Deren Coke (Albuquerque, University of New Mexico Press, 1975), pp. 128-135.

أنا شاكر لجويل سنايدر إرشادي إلى هذا النص.

للقرن التاسع عشر، واختُرِع خلال الأعوام التي أنتج فيها ماركس أعظم كتاباته، فهو لا يذكره أبدًا إلا كنوع آخر من «الصناعة»[207]. ومع ذلك، لا يصعب علينا أن نفهم لماذا اتخذ التصوير الضوئي مكانة خاصة في النقد الماركسي اللاحق، فالقول إن التصوير الضوئي أداة واقعيتُها ملازمةٌ لها، متوافق مع تفضيل ماركس المعلن للواقعية في الأدب والرسم. لقد قاوم ماركس وإنغلز (Engels) الرأي القائل إن الأدب والفن ينبغي أن يكونا مجرد وسيلتين تعليميتين للدعاية الاشتراكية، مفضلين واقعية مؤيدٍ للنظام الملكي يحن إلى الماضي مثل بلزاك (Balzac) على الرواية الهادفة[208] (*Tendenzroman*). واقترح إنغلز ألا يتم تعظيم قادة الثورة في الفنون البصرية، بل يجب:

> أن يُصوَّروا أخيرًا بألوان رمبرانتية (Rembrandtian) قوية، وبكل صفاتهم المفعمة بالحياة. إن هؤلاء الناس لم يُصوَّروا حتى الآن في هيئاتهم الواقعية، بل قُدموا كشخصيات رسمية، متعلين

---

(207) *Capital* (1867), edited by Frederick Engels, translated from the third German edition (1883) by Samuel Moore and Edward Aveling, 3 vols. (New York: International Publishers, 1967), vol. 1, p. 445.

ستكون جميع الإحالات إلى رأس المال من هذه الطبعة وسيشار إليها من الآن فصاعدًا بالحرف *C*.

(208) انظر: Marx and Engels, *Literature and Art* (New York: International Publisher, 1947), p. 42.

إن وضع نظرية ماركس الجمالية مع الطليعة السان سيمونية تقدم له الكاتبة مارغريت روز حجة قوية في: *Marx's Lost Aesthetic* (New York: Cambridge University Press, 1984).

جزمات طويلة وحول رؤوسهم هالات. وفي تأليهات الجمال الرفائيلي (Raphaelite) هذه، تضيع الحقيقة التصويرية كلها[209].

إن كلمة «رمبرانتية»، كما يصادف، هي إحدى الكلمات التي يوصف بها اللوح الفضي، فلقد سمى صموئيل مورس (Samuel Morse) الصور الجديدة «رمبرانت بالغًا حد الكمال» في 1839[210]. غير أن «الواقعية» المحتفى بها هنا ليست، على كل حال، إعادة بناء بصرية وعلمية للرؤية ـ كان يمكن أن يكون فرمير (Vermeer) النظير الصحيح لذلك النوع من الواقعية. وهي ليست «تاريخية» على شاكلة اللوحة التقليدية التي تمثل أحداثًا تاريخية («تأليهات الجمال الرفائيلي»)، بل صورة للتاريخ «الواقعي»، صورة مخلوقات من لحم ودم في ظروفهم المادية. وهذه الصورة تستبدل بـ«الهالة» التقليدية حول الشخص هالةً من نوع جديد ـ «الصفات المفعمة بالحياة» للشخص.

وهذه «الصفات المفعمة بالحياة» هي ما تلتقطه الكاميرا، كما هو معروف، في ظروف مناسبة، ولذلك يبدو أنها تأتي مزودة بادعاء تاريخي توثيقي في بنية آليتها: هذا ما حدث بالفعل، وبدت هكذا حقًا، في هذا الوقت. وهذا أكثر من ادعاء دقةٍ بصرية بحت، تسجيلٍ صحيح للمظاهر البصرية، هو ادعاء بأن قطعةً من «عملية الحياة التاريخية» إضافة إلى «عملية الحياة المادية» قد تم التقاطها. ربما نستطيع الآن أن نرى بعض أسباب الافتتان الماركسي بالتصوير الضوئي والسينما،

(209) *Literature and Art*, p. 40.

(210) *One Hundred years of Photographic History*, p. 23.

ونفهم ازدواجيته أيضًا. إن الكاميرا تضاعف الوضع الملتبس للحجرة المظلمة، وترفعها إلى قوة جديدة، لأن صورها يمكن أن تصبح، في أثناء ديمومتها، أشياءَ ماديةً للتبادل، ويعني تغلبها على سرعة زوال «الصور الجنية» للحجرة المظلمة أنها بالفعل تستطيع أن تلتقط العملية التاريخية التقاطًا لم يكن ممكنًا بالنسبة إلى الحجرة المظلمة إلا مجازيًا.

إن مقالات فالتر بنيامين عن التصوير الضوئي تقدم التعبير الأكمل تطورًا عن تذبذب الموقف الماركسي من الكاميرا. يعالج بنيامين الكاميرا كقاطرة تُستخدم على أبواب الألفية الثورية. إن الكاميرا هي، من ناحية أولى، صورة مصغرة للاقتصاد الرأسمالي السياسي الاستهلاكي المدمر، فهي تبدد «هالة» الأشياء بإعادة إنتاجها على صورة متساوية، أوتوماتيكية، معللة إحصائيًا: «ما يذبل في عصر إعادة الإنتاج الميكانيكي هو هالة العمل الفني... إن انتزاع شيء من صدفته وإتلاف هالته هو علامةُ إدراكٍ بتزايد 'إحساسه بالمساواة الشاملة بين الأشياء' بحيث إنه يستخرجها عن طريق إعادة الإنتاج حتى من شيء فريد»[211]. إن كاميرا بنيامين تفعل بالعالم المرئي ما قال ماركس

(211) من مقال «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» الذي نُشر أولًا في مجلة (*Zeitschrift für Socialforschung*, V, I (1936)

والإحالة هنا وفي الكتاب كله ستكون إلى نصه المترجم في: *Illuminations*, edited by Hannah Arendt (New York: Shocken, 1969), pp. 221 and 223.

وسوف يختصر من الآن فصاعدًا إلى:.«Work of Art»

(في «البيان الشيوعي») إن الرأسمالية كانت تفعله بالحياة الاجتماعية على العموم: الرأسمالية، مثلها مثل عين الكاميرا التي لا رحمة فيها، «تجرد المهن جميعها من هالتها»، وتُحل «الاستغلال الفظ، المباشر، المخزي، العاري»[212] محل كل أشكال الحياة التقليدية التي «تحجبها أوهام دينية وسياسية». ومن ناحية أخرى، يكرر بنيامين إيمان ماركس بالانقلاب الجدلي والتخلص من هذه الشرور بما يتصف به التطور التاريخي من مكر: يجب أن تجري الرأسمالية شوطَها، وتكشف عن تناقضاتها، وتنتج طبقة جديدة مجردة من الملْكية إلى حد تصبح معه الثورة الاجتماعية الكاملة أمرًا محتومًا. وعلى نحو مماثل، يرحب بنيامين باختراع التصوير الضوئي بوصفه «وسيلةَ الإنتاج الثورية الأولى حقًا» (*«Work of Art»*, 224)، أداةً تزامن اختراعها مع «نشأة الاشتراكية»، وهي قادرة على تثوير وظيفة الفن كلها، ووظائف الحواس أيضًا. ولئن اعتبر ماركس الأيديولوجيا حجرة مظلمة، فإن بنيامين اعتبر الكاميرا تجسيدًا ماديًا للأيديولوجيا، ورمزًا لـ«عملية الحياة التاريخية» التي ستضع نهاية للأيديولوجيا.

وبالطبع فإن بنيامين لم يكن المفكر الوحيد الذي أظهر الطابع المزدوج للكاميرا. والمعارك المتواصلة حول مكانة التصوير الضوئي الفنية، والسؤال الكبير إن كان للصورة الضوئية «علم وجود» (ontology) خاص، إن ذلك يعكس مشاعر متناقضة متماثلة.

---

(212) للاطلاع على الرأسمالية المساوية بين الناس، انظر: vol. I, p. 397، وترد صورتا «الهالة» و«الحجاب» في: *The Communist Manifesto* (1948), edited by Samuel H. Beer (Arlington Heights, Ill: Harlan Davidson, 1955), p. 12.

هل التصوير الضوئي فن جميل أم مجرد صناعة؟ هل هو «رمبرانت بلغ حد الكمال» كما اعتقد صموئيل مورس، أم تسلية جديدة لـ«الجمهور الوثني» كما وصفها بودلير(Baudelaire)؟ («سمع إله منتقم صلوات هذا الجمهور، وكان داغير هو المسيح»)[213]. هل تقدم الكاميرا تجسيدًا ماديًّا للتمثيل العلمي الموضوعي من خلال مكننة نظام المنظور، كما يجادل غومبرتش؟ أم أنها وسيلة لـ«مادية تأملية»، «مجرد أداة أيديولوجية» تقر رؤيتُها «الأحادية العين» «التمركزَ الميتافيزيقي على الشخص» في المذهب الإنساني البورجوازي، كما يؤكد مارسيل بلينت (Marcel Pleynet)[214].

إن بنيامين يتفادى هذه الجدالات جميعها بالتعامل معها كـ «تناقضات» بالمعنى الماركسي ـ الهيغلي: إنها أعراض تناقضات داخل الرأسمالية، تجد حلها في قصة تاريخية تتنبأ بانتهاء الأطروحة ونقيضها إلى تركيب في المستقبل. وهكذا فإن بنيامين يستطيع أن يقلد طرفي هذه المناقشات، وهو ينتقدهما. يستطيع أن يردد نفور بودلير من تأثير المساواة في التصوير الضوئي بوصفه وثن الثقافة الجماهيرية، ويرى مع ذلك أن هذه المساواة بشير بالمجتمع اللاطبقي. يستطيع أن يستوعب الجدال بين الآراء «العلمية» و«الأيديولوجية» في الصورة الضوئية على غرار استيعاب ماركس الجدال بين المثالية والتجريبية

---

(213) Trachtenberg, p. 86.

(214) انظر الفصل 3 أعلاه للاطلاع على مناقشة غومبرتش عن المكانة العلمية للتصوير الضوئي، وبلينت مستشهَد به في: Bernard Edelman, *The Ownership of the Image* (London: Routledge and Kegan Paul, 1979), pp. 63-64.

في استعارة الحجرة المظلمة، وذلك بالتعامل معهما باعتبارهما خيارين منحازين ومضللين بالتساوي في جدل التاريخ. يستطيع أن يرتفع فوق الجدال المتعلق بالمكانة الفنية للتصوير الضوئي بالتنحي عنه باعتباره جدالًا «غير ذي جدوى» يتجاهل «السؤال الأولي - أَلَمْ يحوّل اختراع التصوير الضوئي بالذات طبيعة الفن كلها؟» (*Work of Art*», 227») والمناقشة التي تؤكد أن التصوير الضوئي هو فن جميل يتم التنديد بها باعتبارها وثنية رجعية:

> هنا يدخل - بكل ثقل بلادته - تصورُ الإنسان الماديّ النزعة للفن، الذي يكون غريبًا بالكلية عن أي تطور تقني، ويشعر بأن نهايته تقترب مع التحدي المستفز للتكنولوجيا الجديدة. وعلى الرغم من ذلك، فقد كان هذا المفهوم الصنمي للفن، والمعادي بالأساس للتكنولوجيا، هو الذي بحث عنه منظِّرو التصوير الضوئي زهاء مئة عام، من غير أن يتوصلوا بطبيعة الحال إلى أدنى نتيجة[215].

ومن ناحية أخرى، فإن تنحية التصوير الضوئي بوصفه مجرد تكنولوجيا هي، في رأي بنيامين، غير منفصلة بالمثل عن الصنمية والوثنية، ومن النوع الذي يحاول استبعاد الصورة الضوئية من دائرة

---

(215) Benjamin, «A Short History of Photography».

نُشر هذا المقال بالأصل في: *Literarische Welt* (1931).

وأعيد طبعه من: *Artforum* (February1977), Phil Patton, trans. in: Trachtenberg, p. 201.

من الآن فصاعدًا سيرد مختصرًا إلى «Short History».

الأشياء المقدسة (أي الفنية). ينقل بنيامين عن سيتي أدفرتايزر (*City Advertiser*) الصادرة في لايبزغ بغية توضيح هذا النوع من ردة الفعل:

> كُتب هناك أن «تثبيت الانعكاسات المتلاشية» ليس مستحيلًا فقط، كما بين بحث ألماني شامل، بل إن مجرد الرغبة في ذلك ضربٌ من التجديف. لقد خُلق الإنسان على صورة الله، وصورة الله لا يمكن أن تبقيها ثابتة آلة بشرية. والفنان الورع ـ المبتهج بالإلهام السماوي ـ قد يجرؤ، وهو في أعلى درجات التحكم في عبقريته، على أن ينسخ تلك الملامح الإلهية الإنسانية في لحظة التكريس الأعلى، من غير مساعدة ميكانيكية» (*«Short History»*, 200).

إن التصوير الضوئي بالنسبة إلى بنيامين ليس فنًّا وليس غير فن (مجرد تكنولوجيا): إنه نوع جديد من الإنتاج يحول طبيعة الفن بالكلية. والتمسك بالرأي القائل إن التصوير الضوئي هو إمّا فن «وإمّا» غير فن بالمعنى التقليدي للكلمة، معناه السقوط في ضرب من الصنمية، وهذه تهمة يستطيع بنيامين أن يقيم الدليل عليها بالاستشهاد بما يقوله الخصوم بعضهم ضد بعض. شيء واحد لا يحاول بنيامين أن يفسره، على كل حال، هو سبب انتصار نوع واحد من هذه الصنمية. لماذا تغلب استيعاب «الإنسان الماديّ النزعة» (philistine) للصورة التي عملتها الآلة ضمن الفنون الجميلة (يُذكر هنا أن سكان فلسطين القدماء Philistines لم يكونوا وثنيين فقط، بل إنّهم سرقوا تابوت العهد من الإسرائيليين، انظر: صموئيل الأول، 1:5) على

المعتقدات الرجعية حول الصور التي عملها الإنسان؟ أحد الأجوبة هو أنه وُجِدت استثناءات تاريخية معينة: الصور الضوئية المبكرة، بما يغلب عليها من ظلال والصور البيضوية تحيط بها «هالة» أو «دارة» يرى بنيامين أن التصوير الضوئي قد بددها أخيرًا (*Short History*», 207). وفي هذه الصور الضوئية التي سبقت الصناعة، «كان المصور أصدق ما يكون مع أداته» («*Short History*», 205)، وبالتالي يشغل، في رأي بنيامين، نوعًا من المكانة النبوية أو الأبوية في تاريخ الواسطة: «يبدو أن أوائل المصورين قد تلقوا نوعًا من المباركة العظيمة: إن نادار (Nadar)، وستلسنر (Stelzner)، وبيرسون (Pierson)، وبايار (Bayard) قد عاشوا جميعًا حتى سن التسعين أو المئة» («*Short History*», 205). وجواب آخر هو أنه توجد طريقتان من أجل تبديد الهالة حول الأشياء في عملية التصوير الضوئي: إحداهما تقنية بحت، وضوح مبتذل يأتي مع الإنتاج الكبير وتحسُّن الإضاءة: «الانتصار على الظلام بازدياد الإنارة... أزال الهالة عن الصورة تمامًا، مثلما كان الاغتراب المتعاظم للبورجوازية الإمبريالية قد أزالها عن الواقع» («*Short History*», 208). والأخرى هي «تحرير الموضوع من الهالة التي يراها أحدنا أولًا في صور أتجيه (Atget) الذي يستشرف «الاغتراب الصحي» الذي يراه بنيامين في التصوير الضوئي السريالي» («*Short History*», 208-10).

وعلى كل حال، فإن أيًا من هذين المثالَيْن لا يجيب في الواقع عن السؤال المتعلق باستيعاب أفكار الفن الجميل التقليدية للتصوير الضوئي. وحين يمدح بنيامين إنتاج الهالة في صور نادار،

وتبديدها في صور أتجيه، فهو إنما يمدحهما كلحظتين في تشكلِ تصورٍ ثوري جديد للفن يتحاشى الثرثرة غير المثقفة حول العبقرية الخلاقة والجمال. وعلى الرغم من ذلك، فإن هذه الأفكار الجمالية التقليدية، مع ما يصاحبها من ادعـاءات تتعلق بالحِرَفية، والدقة الشكلية، والتعقيد الدلالي، هي بالضبط ما أيد دعوى المكانة الفنية للتصوير الضوئي. ويتفق أن تكون بعض الصور الضوئية جميلة، بحسب هذا المعيار أو ذاك، ولدى بعضها أشياء كثيرة لتقولها، أو تقدم مادة جديدة أو محركة، أو مثيرة للاهتمام من نـواحٍ أخرى. وإذا كان للصورة الضوئية بالفعل الصفة الثورية التي ينسبها بنيامين إليها، فقد يتوقع المرء مزيدًا من المقاومة لاستيلاء المعايير الجمالية التقليدية عليها، ومزيدًا من الجمود في وضعها كصناعة بحت، ومـزيـدًا من الأدلـة التي لا لبس فيها على ميلها إلـى تحويل كل الفنون الأخرى، وحَرْف انتباهنا ـإذا صحت العبارةـ عن «التصوير الضوئي كشكل فني» إلى «الفن كشكل من أشكال التصوير الضوئي» .(«*Short History*», 211)

إن لدى التراث الماركسي إجابة عن سبب تشبيه التصوير الضوئي بالفنون الجميلة، وهذا لا يتوافق تمامًا مع مثْلنة (idealization) بنيامين له كفن ثوري. يطرح برنار إدلمان (Bernard Edelman) أن المثلنة الجمالية للتصوير الضوئي هي مسألة اقتصادية وقانونية بحت. كان على المصور الضوئي أن ينال الاعتراف به كفنان مبدع ليجد له القانون مسوغات لامتلاكه الصور الضوئية. يناقش إدلمان هذا الأمر قبل اختراع التصوير الضوئي:

لم يعترف القانون إلا بالفن «اليدوي» (فرشاة الرسم، الإزميل) أو الفن «المجرد» (الكتابة). والازدياد المفاجئ للتقنيات الحديثة التي تنتج (تعيد إنتاج) الأشياء الحقيقية (أجهزة التصوير الضوئي، الكاميرات) تفاجئ القانون المطمئن إلى مقولاته... يجب أن يصبح المصور الضوئي وصانع الأفلام مبدعين، وإلا ستفقد الصناعة فائدة الحماية القانونية[216].

ويشير إدلمان مثل بنيامين، إلى أن المرحلة «ماقبل الصناعية» للتصوير الضوئي هي لحظة خاصة: «المصور الضوئي في سنة 1860هو «بروليتاري الإبداع»، هو وأداته يشكلان جسدًا واحدًا»[217]. ولكن هذه المرحلة ماقبل الصناعية هي ماقبل جمالية أيضًا. ويحشد إدلمان عددًا كبيرًا من الآراء القانونية للتدليل على أن ظهور التسويغ الجمالي ـ«الذاتية المبدعة» للمصور الضوئي على وجه الخصوص- هو فرضية قانونية وُضعت بغية ضمان حقوق الملْكية.

إن إدلمان يلتزم الصمت حيال بنيامين، وهذا إغفال مدهش في التحليل الماركسي للتصوير الضوئي والسينما. وقد لا يصعب علينا أن نفهم السبب. لا توجد إشارة في شرح إدلمان إلى أن بعض التصوير الضوئي (ربما باستثناء الأقدم منه) ينجو من الاقتصاد السياسي للرأسمالية. ولا يقدم إدلمان تحليلاتٍ دقيقة حول أتجيه (Atget) أو السرياليين، ولا اكتشافاتٍ للتدمير الثوري للهالة و«الاغتراب الصحي»، كما يفعل بنيامين. وفي واقع الأمر هو لا يناقش أبدًا صورة

(216) *The Ownership of the Image*, p. 44.

(217) Ibid., p. 45.

ضوئية واحدة. إنه مهتم فقط بالتصوير الضوئي بوصفه «افتراضًا قانونيًّا»، وبالمصور الضوئي بوصفه «أحد أفراد الرعية في القانون» في ظل فلسفة التشريع الرأسمالية. إن تفسير إدلمان للتصوير الضوئي مُمثلن (idealized) مثل تفسير بنيامين، والفارق هو أن لديه بعض الأدلة التجريبية للإيحاء بأن مثلنته الخاصة (التي ليس لديه لها إلا الازدراء) قد امتلكت قوة القانون. ويمكن القول إن تفسير بنيامين لديه قوة الرغبة: يريد من التصوير الضوئي أن يحول الفنون إلى قوة ثورية، يريد أن يتجاوز التاريخ مسألة التصوير الضوئي كفن جميل (أو ربما كتقنيةٍ أخرى لصناعة الصور). وهذان التفسيران لا يلتقيان إلا في اتفاقهما على أن إضفاء الطابع الجمالي على التصوير الضوئي هو نوع من الصنمية. وهي، بالنسبة إلى بنيامين، صنمية شبه دينية تحاول إعادة إنتاج «الهالة» في التصوير الضوئي بالحيلة أو بمحاكاة أساليب الرسم. وبالنسبة إلى إدلمان، هي صنمية السلعة، اعتبار الصورة الضوئية شيئًا له قيمة تبادلية. إن «أوثان الفكر» التي رآها ماركس مُسْقَطةً في الحجرة المظلمة تأخذ شكلها المادي الواقعي في الوضع القانوني والجمالي للصورة الضوئية كصنم رأسمالي. وهذا الاستنتاج يتمم منطق فكر ماركس، إلا أنه يخلق مشكلاتٍ لتطبيق ذلك الفكر على التصوير الضوئي، والفن عمومًا، وهي مشكلات متركزة في صورة الصنم.

من الشبح إلى الصنم

إذا نظرنا إلى الصنمية في علاقتها بالفنون الجميلة، فإن تأثيرها العام في الفكر الإنساني ليس شديد الوطأة مثل تأثيرها من

وجهة نظر علمية. من الواضح بالفعل أن فلسفةً تبث الحياة مباشرة في الطبيعة كلها يجب أن تكون ميالة إلى محاباة الدافع العفوي للتخيل الذي له الغلبة بالضرورة في ذلك الوقت. وأقدم المحاولات في الفنون الجميلة كافةً، بما فيها الشعر، يجب تتبعها إلى عصر الصنمية.

(G. H. Lewes, *Comte's Philosophy of the Sciences*, 1853)(218)

لنفترض أننا قد واصلنا الإنتاج ككائنات بشرية... فإن منتجاتنا ستكون مرايا كثيرة جدًّا نرى فيها انعكاس طبيعتنا الجوهرية.

(Marx, «Comments on James Mill», 1844)(219)

سهل بما يكفي أن نرى المنطق العام في انعطاف ماركس من الأيديولوجيا إلى الصنمية كمفهوم مفتاحي لجدله المحطم للأيقونات. وهذا التحول يحتفظ بالاتهام العام بالوثنية في المجتمع الرأسمالي، ولكنه ينقله من عالم المثل العليا والنظريات إلى عالم الأشياء المادية والممارسات الملموسة. وهذا الانتقال يصاحبه ثقة ووعي ذاتي متزايدان في حسن استخدام ماركس اللغة المجازية بغية إنشاء المفهوم الملموس للسلعة. وإذ بدا ماركس غير متيقن وغير مبالٍ بالحجرة المظلمة و«أشباح» إسقاطها البصري، فهو غير متردد

---

(218) نقلًا عن: Burton Feldman and Robert Richardson, *Modern Mythology* (Bloomington: Indiana University Press, 1972), pp. 169-170.

(219) *Collected Works* (New York: International Publishers, 1975), vol. 3, pp. 227-228.

في استخدام الصنم كسلاح جدالي وتحليلي في كتابته المتأخرة. إن قسمًا كاملًا من فصل الاستهلال في **رأس المال** يكرسه من أجل التوسع في هذه الاستعارة، ويواصل الاعتماد عليها في الفصول التالية. علاوة على ذلك، من الواضح أن ماركس كان مهتمًا بالأداة الناقلة لاستعارة «الصنم السلعة» كموضوع جدير ببحث خاص. وصمته عن أداة التصوير الضوئي الثوري حاد التباين مع الأدلة الوفيرة على اهتمامه بأنثروبولوجيا القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ولا سيما دراسة الديانة البدائية. كان قد قرأ منذ 1842 عمل شارل دي بروس (Charles de Brosses) الكلاسيكي **عبادة الأصنام** (*Du Culte des Dieux Fétiches*) وواصل تدوين ملاحظات كثيرة حول الإثنولوجيا وتاريخ الأديان طوال حياته[220].

إن اهتمام ماركس بالصنمية يطرح عددًا من الأسئلة لكل من يعنيه تطبيق فكره على مشكلات في تاريخ الفنون والثقافة. لماذا، إذا أخذنا بالاعتبار أبحاثه الواسعة في الصنمية، يلعب هذا المفهوم دورًا صغيرًا إلى هذا الحد في النقد الثقافي وعلم الجمال الماركسيين؟ لماذا «الأيديولوجيا»، بظلالها وإسقاطاتها وانعكاساتها، هي المفهوم الحاسم في النقد الماركسي للأدب والفن، في حين أن الأصنام، التي

(220) انظر: *The Ethnological Notebooks of Karl Marx*, edited by Lawrence Krader (Assen, Netherlands: Van Gorcum, 1972).

إن قراءة ماركس لعمل دي بروس يتم بحثها في الصفحة 89 و396. وأنا مدين كثيرًا بما يلي لمناقشات مع دافيد سمبسون، ولكتابه: David Simpson, *Fetishism and Imagination* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982).

هي أعمال فنية، بمعنى حرفي واحد على الأقل، ليس لها إلا وظيفة ثانوية وإشكالية في علم الجمال الماركسي[221]؟ جواب مقتضب عن هذا السؤال يطرح نفسه على الفور: الصنمية سلوك عامي، خرافي، منحط. يستعمل ماركس مفهوم الصنمية كسلاح جدالي في الغالب لكي يجعل الرأسمالية موضوعًا مثيرًا للاشمئزاز. وأن يطبق هذا المفهوم في مناقشات الشعر، والرواية، وفن الرسم، انحدارٌ إلى أكثر أنواع الماركسية ابتذالًا، إلى ذلك النوع الذي يحكم على الفن الرأسمالي السابق للثورة كله بأنه مجرد انعكاس للخداع الذاتي البورجوازي، ويسعى إلى أن يُحِل الواقعية الاشتراكية محل شكسبير، والرواية الهادفة محل بلزاك. وبما أن لدينا سببًا وجيهًا للاعتقاد بأن ماركس كان يفضل شكسبير على الواقعية الاشتراكية، وبلزاك على زولا (Zola) فإن اختزال الفن إلى مجرد سلعة (فضلًا عن صنم) ينقض حيوية فكره. والأيديولوجيا، بما تتصف به من تشديد على «الأفكار» والوعي والتوسط غير المباشر، وبُعْد البنية الفوقية عن القاعدة الاقتصادية المادية حيث تسود صنمية السلعة، مناسبةٌ تمامًا لفهم أعمال الفن.

---

(221) للاطلاع على تفسير نموذجي للارتباك الماركسي من فكرة الفن كسلعة، انظر مقدمة كتاب: *Marxism and Art*, edited by Berel Lang and Forrest Williams (New York: Longman 1972), pp. 7-8.

ينتقد لانغ (Lang) ووليامز (Williams) الفكرة القائلة إن «أعمال الفن هي مجرد... سلع تحمل كل العلامات الظاهرة للمشروع التجاري». ويشير الكاتبان إلى أن هذا الرأي يؤدي إلى تعليمية مبتذلة، ورقابة حكومية، وجبرية ميكانيكية، وفي مقابل ذلك يمدحان تشديد لوسيان غولدمان (Lucien Goldmann) على«الأيديولوجيا الضمنية» في أعمال الفن.

قد يساعدنا هذا الجواب في فهم الأسباب التي دعت علم الجمال ونقد الثقافة الماركسيْن في الغرب إلى أن يستمدا الإلهام من ماركس الشاب في المقام الأول، من الفيلسوف الإنساني، وليس من المؤرخ المادي الاقتصادي الناضج. على أن انقسام ماركس هذا إلى مثالي ومادي لا يمكن إلا أن يربكنا، وخاصةً حين نفكر في البنية العامة التي توحدهما: الأيديولوجيا والصنمية كلتاهما تنويع على الوثنية، الأولى ذهنية، والثانية مادية، وكلتاهما تنبثق من النقد المحطم للأيقونات[222]. إن الفارق بين ماركس الشاب وماركس الناضج يمكن أن يكون إذًا شيئًا مهمًّا، أو تافهًا. أهمية الفارق أو تفاهتُه بين نوعين مختلفين من الصور يجتذبان عبادة خرافية، الإسقاطات البصرية الظليلة في الحجرة المظلمة، و«الأعمدة والأحجار» البسيطة التي يعبدها المتوحشون البدائيون. وإذا استطعنا أن نوضح العلاقة بين هذين النوعين من الأوثان، ربما نكون في وضع نفهم فيه على نحو أفضل استمرار فكر ماركس وتطوره، ونفهم لماذا يجد النقد الماركسي نفسه على الأغلب في موقع الارتباك المتبادل حيال الفنون.

إن بعض الارتباك الناجم عن الإشارة إلى أن أعمال الفن هي «مجرد سلع» يمكن تخفيفه إذا تذكرنا ما يقوله ماركس عن السلع، فهو يصفها بأنها موجودات «متعالية» أُسبغت عليها صفة «غامضة»

(222) مثير للاهتمام أن نلاحظ أن نقد ريموند وليامز الثنائية المتضمنة في مقولتَي البنية التحتية والبنية الفوقية لا يرافقه أي إعادة نظر في الصنمية كمقولة جمالية. انظر كتابه: *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977), pp. 75-82.

«ملغزة» (C,1: 71). وهي ليست على الإطلاق ظاهرة تافهة، أو بسيطة التحديد، أو مختزلة. إنها «حروف هيروغليفية اجتماعية»، وهذه الحروف هي «نتاج اجتماعي بمقدار ما هي اللغة»، وهي تدعونا إلى فك رموزها من أجل «معناها» و«طابعها التاريخي» كليهما (C, l: 74-75). صحيح أنني أنتزع هذه النعوت من سياق ينضح كثير منها فيه بالتهكم (ولا سيما «متعالية» و«غامضة»). وصحيح أن كثيرًا من مقدرة ماركس البلاغية موجهة ضد التصور السطحي للسلع، ضد حقيقة أن «السلعة تظهر أول وهلة شيئًا بالغ التفاهة»[223]. والزعم المضاد هو أن السلعة «شيء غريب جدًّا في الحقيقة، زاخر بالخفايا الميتافيزيقية والدقائق اللاهوتية». والعبارات التي يستخدمها ماركس من أجل وصف السلعة مستمدة من معجم علم الجمال وعلم التأويل الرومانسيْن. السلعة كيان مجازي رمزي يملك حياة وهالة غامضتين، هي شيء إذا فُسر تفسيرًا صحيحًا كشف عن سر التاريخ الإنساني. وقبل أن ننحي الفكرة المبتذلة التي ترى الفن سلعةً، نحتاج إلى تأمل التحسينات التي أُدْخِلت على ادعاء ماركس أن السلعة شيء شبيه جدًّا بالعمل الفني.

ما الذي يجعل السلعة «شيئًا بالغ التفاهة وسهل الفهم عند رؤيتها»، (C, l: 71)، ثم موضوعَ «سحرٍ واستحضار أرواح»؟(76).

---

(223) يرى جيرولد سيغل أن هذه الرؤية للسلعة كحرف هيروغليفي غامض محتاج إلى تفسير، هي ابتعاد عن اقتناع ماركس المبكر بأن «الفوضى الظاهرة» للإنتاج البورجوازي تفسر ذاتها تفسيرًا كافيًا. انظر عمله: Jerrold Seigel, *Marx's Fate: The Shape of Life* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978), p. 318.

أحد الأجوبة هو استراتيجيات ماركس البلاغية، إصراره على تحويل ما يبدو عاديًا وطبيعيًا إلى شيء معقد ومكتنف بالغموض. ولكن ماركس لم يكن ليعترف بالطبع أنه كان يخادعنا لكي نرى السلع كيانات مكتنفة بالغموض، فالأرجح هو أنّه يصر على أنه كان يصف فقط عمليةً قد تخفّت في «سديم» الألفة، وأن تحليله «يبدد السديم الذي يظهر لنا من خلاله أن الطابع الاجتماعي للعمل هو طابع موضوعي للمنتجات ذاتها» (74). لذلك، فإن هذا التحليل يجب أن يتقدم خطوتين: أولًا إظهار «استقرار الأنماط العادية المفهومة من ذاتها للحياة الاجتماعية» على أنه في الواقع لغز يجب حله، وثانيًا العمل الفعلي على إنجاز ذلك الحل. إن السلعة تخفي طبيعتها الحقيقية تحت ستار مضاعف، الخارجي قناع الطبيعية والألفة، والداخلي وهمٌ صريح حافل بالصور الغريبة والمحرفة.

وها هو تفسير ماركس الكامل للعملية:

> لذلك فإن السلعة شيء مكتنف بالغموض، وما ذلك إلا لأن الطابع الاجتماعي لعمل البشر يظهر لهم فيها كطابع موضوعي مطبوع على نتاج ذلك العمل... ولهذا السبب تصبح منتجات العمل سلعًا، أشياء اجتماعية صفاتُها مدركةٌ وغير مدركةٍ بالحواس في آن واحد. وعلى النحو ذاته، ندرك نحن الضوء المنعكس عن شيء لا كإثارة ذاتية لعصبنا البصري، بل بوصفه الشكل الموضوعي لشيء خارج العين ذاتها. ولكن يوجد في فعل الرؤية، على كل حال، انتقال فعلي للضوء من الشيء الخارجي إلى العين. يوجد علاقة مادية بين الأشياء المادية. غير أن الأمر مختلف مع السلع.

إن وجود الأشياء «بوصفها» سلعًا، وما بين منتجات العمل من علاقة قيمة «تطبعها» كسلع، لا علاقة لهما مطلقًا بالخصائص المادية والعلاقات المادية الناشئة من هناك، فما يتخذ هناك، في نظر الناس، شكلًا وهميًا لعلاقة بين الأشياء، إنما هو علاقة اجتماعية محددة بين الناس. ولذلك، فمن أجل أن نجد تماثلًا، يجب أن نلجأ إلى مناطق العالم الديني المغلفة بالسديم، ففي ذلك العالم تظهر منتجات الدماغ البشري ككائنات مستقلة وُهبت الحياة، ودخلت في علاقة بعضها مع بعض ومع الجنس البشري. وكذلك هو الحال مع منتجات أيدي البشر في عالم السلع. وهذا أدعوه بالصنمية التي تلازم منتجات العمل حالما تُنتج كسلع، ولذلك فهي غير منفصلة عن إنتاج السلع. (C, 1: 72)

والشيء الأول الذي يمكن أن نلاحظه في هذا التفسير للسلعة هو تداخل مجازاته مع مجازات الحجرة المظلمة والعملية البصرية كاستعارة للأيديولوجيا. السلعة هي شكل «وهمي» ـ وبالمعنى الدقيق، شكل أحدثه ضوء مُسْقَط، وهذه الأشكال مثلها مثل «أفكار» الأيديولوجيا، موجودة وغير موجودة في آن: «مدركة وغير مدركة بالحواس». والاختلاف عن الصور التي تسقطها الحجرة المظلمة هو أن الأشكال الوهمية للسلعة «موضوعية الطابع [الطوابع]»، بمعنى أنها مُسْقَطة إلى الخارج، «مطبوعة على... نتاج العمل». إن الإسقاطات الذاتية السريعة الزوال للأيديولوجيا مطبوعة ومثبتة مثلما تَطبع آلةُ الطباعة (أو عملية التصوير الضوئي) «حروف/ رموز» التصوير الطباعي أو التخطيطي. يتلاعب ماركس بكلمة «حرف/

رمز» (Charaktere) لكي يوحي أولًا بالطبيعة الهيروغليفية الطباعية التصويرية الغامضة للأشياء المطبوعة، وثانيًا بأوضاعها المجازية كتشخيصات، كأشياء غير ذات حياة وُهبت حياةً و«صفاتٍ» معبرة (يحول ماركس هذه التشخيصات المجازية إلى أشخاص حقيقيين بعد بضع صفحات حين يتيح لها أن تتكلّم.. انظر ص 83) والمجاز التركيبي الذي يوحد كل هذه الوجوه هو الصنم، الوثن المادي للديانة البدائية، والذي يُفهم الآن أنه إسقاط أيديولوجي. إن الأيديولوجيا والسلعة، «الأشكال الوهمية» للحجرة المظلمة، و«الصفات الموضوعية» للصنمية ليست مجردات قابلة للانفصال، بل مظاهر متساندة لعملية جدلية واحدة.

الصنمية القديمة والحديثة

لم يكن ماركس وحيدًا في اهتمامه بالحقيقة الحرْفية للصنمية البدائية وتطبيقها المجازي على الحياة الحديثة. لقد كانت الصنمية مفهومًا مركزيًا في علم الأنثروبولوجيا الناشئ منذ القرن الثامن عشر، ومعظم أفكار ماركس عنها مشتق من ذلك العلم. إن تأكيده، مثلًا، على أن صنم السلعة هو حرف هيروغليفي، هو بلا شك مستعار من ادعاء دي بروس أن الحروف الهيروغليفية المصرية كانت علامات دينية صنمية[224]. وإن وصفه للسلع كأشياء جرى تشخيصها بفعل الوعي المُسْقَط يكاد يحتذي تمامًا المثال المقدم في أوصاف الوثنية. إن «رعب» الصنمية لم يكن يقتصر على أنها تضمنت فعلًا وهميًا،

(224) انظر: De Brosses' in: Feldman and Richardson, *Modern Mythology*, p. 174.

مجازيًّا، هو فعل معاملة الأشياء المادية كأنها بشر، بل إن هذا النقل للوعي إلى «أعمدة وأحجار» بدا أنه يستنزف إنسانيةَ الوثني. وكما أن الأعمدة والأحجار تصبح مثيرة للاهتمام، يُرى الوثني هابطًا إلى ضرب من الموت الحي، «حالة بلاهة وحشية» (de Brosses, 172) يكون فيها الوثن أكثر حياة من الوثني. إن تأكيد ماركس أن صنمية السلعة هي نوع من «التبادل» الشاذ الذي ينتج «علاقات مادية بين الأشخاص وعلاقات اجتماعية بين الأشياء (*C*, 1. 73)، يستخدم المنطق نفسه بالضبط.

ربما كانت الميزة الأهم في الأدب الأنثروبولوجي بالنسبة إلى أهداف ماركس، هي التميز بين الوثنية والصنمية. اعتقدَ دي بروس أن الصنمية «أقدم مما يسمى تسمية صحيحة بالوثنية» (172)، معتبرًا إياها الديانة البدائية الأكثر «توحشًا وفظاظة» في عباداتها للنباتات، والحيوانات، والجمادات. إن «الأقوام غير الواعية قد عبدت الشمس والنجوم» (ما يدعوه دي بروس مذهب الصابئة) أو الأبطال من البشر (171-72). وفي **محاضرات عن أصل الدين ونموه** (*Lectures on the Origin and Growth of Religion*) (1878)، استخلص ماكس مولر (F. Max Müller) الفارق الأساسي بين الصنم والوثن بشكل مختلف، على ما يمكن أن ندعوه أسسًا «سيميائية»: «ما يسمى تسمية صحيحة بالصنم، يُعد هو نفسه شيئًا خارقًا للطبيعة، أما الوثن فقد كان ـعلى العكسـ يُعد بالأصل صورة فقط، شبهًا أو رمزًا لشيء آخر»[225]. وهذا الفارق يوضح شيئًا من القوة المؤثرة

(225) مقتبس في: Simpson, *Fetishism and Imagination*, p. 13.

في اختيار ماركس لـ«الصنمية» كمفهوم ملموس للسلعة. وجزء من هذه القوة بلاغي: إن مجاز «صنمية السلعة» (der Fetischcharacter der Ware) هو استعمال خاطئ للألفاظ، ربط عنيف لأكثر الأشياء ذات القيمة الإنسانية بدائية وغرابة ولاعقلانية وانحطاطًا بأكثرها حداثة وعادية وعقلانية وتحضرًا[226]. وفي اعتبار السلع أصنامًا، يخبر ماركس القارئ في القرن التاسع عشر بأن الأساس المادي للاقتصاد السياسي الحديث، المتحضر، العقلاني، مكافئ من ناحية البنية لاقتصادٍ هو الأكثر معاداة للوعي الحديث. وتبدو الصورالمرئية الظليلة، و(الأوثان) الذهنية في الحجرة المظلمة للأيديولوجيا غير مؤذية، وبالمقارنة مع غيرها تبدو مهذبة أيضًا. وها نحن نرى لماذا تكون تهمة الأيديولوجيا (أي الوثنية الذهنية) أقل خطرًا من تهمة الصنمية، ولماذا يكون النقد الأيديولوجي هو المقاربة المفضلة للأشكال الجمالية.

ولكن التميز بين الصنم والوثن يلعب دورًا تحليليًا، إضافة إلى دوره البلاغي في **رأس المال** في وصف ماركس لسيميائية المال. إن ماركس لا يرى المال رمزًا «متخيلًا» للقيمة التبادلية، بل

---

(226) إن ترجمة كلمة Ware (بضاعة) إلى «سلع» (commodities) تفقد شيئًا مما توحي به من عمومية واعتادية يشعر بهما المرء في الألمانية. ولكن أصل كلمة «سلعة»، على رغم تداعي معاني المناسبة، والملاءمة، والموافقة المعقولة (قارن ذلك مع commodious: واسع، ملائم) يُبقي على عنف مجاز ماركس، كما يفعل التوتر الواضح بين المقدس والدنيوي. إن أصل كلمة صنم (fetish)، من ناحية أخرى (معناه الحرفي: شيء مصنوع) ينزع إلى الإبقاء على ملاءمة المقارنة بقدر ما هي السلع والأصنام منتجات للعمل البشري.

«تجسيدًا مباشرًا للعمل البشري كله»، «تجسيدًا» للقيمة: «حقيقة أن المال يمكن، في بعض النشاطات، أن تحل محله رموزُه قد أدت إلى... الفكرة الخاطئة أن المال نفسه هو مجرد رمز» (*C*, 1: 90). وبالطبع، فإن المال يُرى من «خارج» الرأسمالية مجرد رمز، ولكن في المنطق «الداخلي» للرأسمالية توقفَ الاعتراف به كرمز، وأصبح صنمًا، الشيءَ نفسه. وهكذا، فإن خطأ الاقتصاديين الرأسماليين في اعتبار المال رمزًا هو في نظر ماركس «شعور مسبق بأن الشكل المالي للشيء ليس جزءًا ملازمًا لذلك الشيء، بل هو الشكل الذي تتجلى في ظله بعض العلاقات الاجتماعية ليس غير. وبهذا المعنى فإن كل سلعة هي رمز، بما أنها ليست، بمقدار ما هي قيمة، إلا غلافًا ماديًا للعمل البشري المبذول فيها». ولكن الرأسماليين لا يستطيعون متابعة منطق هذا «الخطأ» المتصف بالنبوءة في تحليلهم الخاص:

> إذا أُعلن أن الصفات الاجتماعية التي تتخذها الأشياء، أو الأشكال المادية التي تتخذها الخصائص الاجتماعية للعمل في ظل نظام ذي نمط إنتاج محدد، هي مجرد رموز، ففي اللحظة ذاتها سيعلن أن هذه الخصائص إنما هي اختلاقات اعتباطية أقرها ما يدعى الموافقة العامة للجنس البشري. وهذا ناسب طريقة التفسير المستحسنة في القرن الثامن عشر. وبما أن الناس كانوا عاجزين عن تفسير أصل الأشكال المحيرة التي تتخذها العلاقات الاجتماعية بين الإنسان والإنسان، فقد حاولوا أن يعزّوها من مظهرها الغريب، فنسبوها إلى أصلٍ مصطلح عليه. (*C*, 1: 91)

و«الاصطلاح» في هذا التفسير هو طبعًا مرادف لـ«الطبيعة» (تذكرْ «الطبيعة الثانية» للعادة، والعرف، والتقليد، عند بيرك)، في طابعها الشامل الثابت. ويريد ماركس أن يمنع الصنمي من «نزع المظهر الغريب» عن سلوكه بمفارقات من مثل «الاصطلاح العالمي» الذي لا ينتج إلا «رموزًا اعتباطية بحتًا»، يتفق أن تكون طبيعية. يريد أن يرغم عابد الصنم على ارتداء أثوابه المتنافرة الألوان بكل غرابتها لكي يقر أنه صنمي لا مجرد «وثني» يعبد شيئًا «ترمز إليه» السلع. إن السلع، مثل «الأعمدة والأحجار» ليست (أعني من وجهة نظر محطم الأيقونات) سوى رموز «في واقع الأمر»، غير أنها في داخل الرأسمالية، كما من داخل الحياة البدائية، أشياء سحرية تحتوي في داخلها مبدأ قيمتها.

إن إصرار ماركس على الطابع السحري للسلع ينطوي طبعًا على اعتراف بأن هذا الزعم سوف يواجه مقاومة كبيرة، وأن هذه المقاومة هي بالضبط ما يميز الصنمية الحديثة من القديمة، فأن تخبر عابد أصنام في أفريقيا الغربية أن تعاويذه وتمائمه هي، بالنسبة إليه، أشياء سحرية تحتوي وجودًا خارقًا للطبيعة، هو أن تخبره بما يؤمن به من قبل ليس غير. وأن تخبر الرأسمالي أن الذهب هو «كأسه المقدسة» معناه أن تنطق، بالمقابل، بافتراء سوف ينكره تمامًا. ويشدد ماركس على ذلك بالتوسع في فكرة «النسيان» الموجودة في التفسيرات الأنثروبولوجية للصنمية. إن سحر الصنم يعتمد على إسقاط الوعي على الشيء، ثم نسيان فعل الإسقاط ذاك. وناقش دي بروس هذه الفكرة على نحو أدق فقال إن عبدة الصنم يجب

فهمهم على أنهم أقوامٌ قد «انطفأت فيهم تمامًا ذكرى الوحي الإلهي» (172). إذًا، يمكن أن تُفهم صنمية السلعة على أنها نسيانٌ مزدوج: ينسى الرأسمالي أولًا أنه هو وقبيلته قد أسقطوا الحياة والقيمة على السلع في طقس التبادل، وتصير القيمة التبادلية إلى وضع تبدو فيه صفةً مميزةً للسلع، ولو أن هذه القيمة «لم يكتشفها الكيميائي قط في لؤلؤة أو ماسة» (*C*, I: 83). ثم إن مرحلة أخرى من النسيان تبدأ، وهذه المرحلة مجهولة تمامًا عند الصنمية البدائية. إن السلعة تحجب نفسها في الألفة والتفاهة، وفي معقولية العلاقات الكمية الصرف، و«الأنماط العادية المفهومة من ذاتها للحياة الاجتماعية» (75). إن أعمق سحر لصنم السلعة هو إنكاره أي شيء سحري فيه: «الخطوات المتوسطة للعملية تختفي في النتيجة ولا تترك أثرًا وراءها» (92). ومثل الحروف الهيروغليفية، ومثل اللغة نفسها، تصير السلع شيفرة خالدة أبدية: «لا يحاول الإنسان أن يفك طابعها التاريخي، لأنها في عينه ثابتة، بل هي معناها» (75). وعلى هذا، فإن علم الاقتصاد الرأسمالي هو علم تأويل لاتاريخي يلتمس «معنى» المال والسلع في «الطبيعة البشرية» أو «الاصطلاحات العالمية»، وهو لم ينسَ «الوحي المقدس» (مثل عبدة الأصنام البدائيين)، بل الطابع التاريخي لنمط إنتاجه نفسه.

وأحد أكثر «المعاني العامة» شيوعًا للصنمية في أدب القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كان بالطبع دلالته الجنسية، وهو موضوع سيغدو بعد ذلك مركزيًّا بالنسبة إلى فرويد. ولقد لمح جيمس فرغسون (James Fergusson) في كتاب عبادة الشجرة والأفعى

(*Tree and Serpent Worship*) (1868)، الذي قرأه ماركس[227]، إلى بعض «الطقوس الدنسة»، ولم يضطر ماركس إلى النظر بعيدًا حتى يجد هذه التلميحات مشروحة بالتفصيل. وأما ريتشارد باين نايت (Richard Payne Knight)، فقد حمل فكرة الرمزية الجنسية إلى حدها الأقصى، فعثر على ما يرمز إلى الأعضاء الجنسية الأنثوية والذكرية في كل شيء، من تماثيل بريابوس (Priapus) الصريحة، إلى الأبـراج والقباب المستدقة في العمارة المسيحية الدينية، وذلك في كتابه **بحث في اللغة الرمزية للفن القديم والأساطير** (*An Inquiry into the Symbolical Language of Ancient Art and Mythology*) (1818). إن مواقف المعلقين حيال الدعارة التي تتضمنها الصنمية والوثنية تتراوح بين تمتع نايت الذي لا يكاد يخفى بالفضائح، وكياسة جوزيف سبنس (Joseph Spence) اللطيفة (الذي درس نايت مجموعة الجواهر والأوسمة الخاصة به)، إلى غضب التطهريين المهتمين بالفنون الجميلة مثل ليسنغ (الذي ندد بـ«الذوق الذي لا يطاق» في كتاب سبنس **بوليمتيس** (*Polymetis*) .[*Lacoon*, 51]

إن فكرة الصنم كعضو ذكـري منزاح يمكن أن تأخذ شكلين أساسيين، إمـا أن يتمكن الموضوع الـرمـزي من تشجيع النزوة الداعرة (كما يفعل في تفسير ليسنغ للوثنية القديمة)، وإما أن يتسبب بالعُنّة. وإسقاط حياة العابد على الصنم يتخذ شكل إسقاط خاص للذكورة، وهـذا يُسفر عن خصاء رمـزي أو عن تأنيث للصنمي.

(227) انظر: *The Ethnological Notebooks of Karl Marx*, p. 348.

وفي أدب القرن التاسع عشر، تشير دراسة دافيد سمبسون (David Simpson) للصنمية إلى هذا المثال الذي يظهر فجأة في استنكار محطمي الأيقونات لكل أنواع «الوثنية» المجازية. إن إدانة الترف، والتكلف، والأبهة، و«الإثارة»، والزينة، والحلي، ومواد التجميل، واللغة المجازية، واللغة المطبوعة «المرئية»، والفنون البصرية (ولا سيما التصوير الضوئي)، تستخدم بانتظام بلاغةَ تحطيم الأيقونات التي تصور الوثني متصفًا بالطفلية، والأنثوية، والنرجسية، وبكلمة واحدة بـ«انعدام الرجولة». وقدم غودوين (Godwin) أوضح تعبير سياسي عن هذه البلاغة في زعمه: «أن الوثن الذي يعبده النظام الملكي بدلًا من ألوهية الحق»، يؤدي إلى«خِصاء عظمة الفرد واستقلاله»[228].

ويكرر ماركس في وصفه صنمية السلعة والمال كثيرًا من هذه الموضوعات العامة، كما تفعل الكتابات الماركسية الحديثة الشاجبة لـ«العنّة» البورجوازية[229]. ويتم تصوير جشع الرأسمالي عادةً كعاطفة جنسية منزاحة، «كرغبة لا تشبع» (*C*, I, 133) تُثبط في الواقع التعبير عن النشاط الجنسي الجسدي الواقعي. و«يدفعه تعطشه غير الواقعي وغير المحدود إلى التمتع للتخلي عن المتع جميعها»، ويحوله إلى «شهيد للقيمة التبادلية، زاهد تقي جالس على قمة عمود من ذهب» (قارن: «أبراج» «pinnacles» باين نايت. *CPE*, 134). وعلى «مكتنز

---

(228) مقتبس في: Simpson, *Fetishism and Imagination*, p. 75.

(229) انظر ملاحظات إيغلتون حول «الضمير المثالي العِنّين» للرأسمالية في: Eagleton, *Criticism and Ideology*, p. 14.

المال» أن يؤجل باستمرارٍ إشباع القيمة الاستعمالية الحقيقية، وبذلك «يضحّي بشهواته الجسدية لصنمه الذهبي» (133). بل إن ماركس يجد تصورًا سابقًا للصنمية الاقتصادية، والدينية، والجنسية في ديانة الإغريق القدماء: يقول إن «المعابد القديمة كانت تؤدي ثلاثة أدوار، دور الكنائس، والمصارف، والمواخير- مساكن آلهة السلع» (132n) حيث «تهَبُ العذارى أنفسهن للغرباء في عيد ربة الحب»، لا لشيء إلا كي «يقدمن للربة قطعة النقد التي يأخذنها». المال ليس فقط «قوّادًا» و«بغيًا عالمية» للرأسمالي، بل هو، مثل الصنم القديم، «رمزٌ» مزعوم للخصوبة يصير عابده في واقع الأمر إلى إنسان عِنِّين وعقيم، وذلك باستلاب الخصوبة كلها. إن «رأس المال يكتسب الصفة الخفية من كونه قادرًا على إضافة القيمة إلى نفسه. إنه يلد ذرية قوية، أو يضع بيضًا ذهبيًا، على الأقل» [230](154). وهدف القيمة التبادلية دورة لا نهاية لها من التوالد «يولّد فيها المال مالًا»، ويصبح الرأسمالي «رأسَ مالٍ مشخصًا» (152)، «الممثل الواعي» لحركة فضل القيمة ليس غير.

بيد أن ماركس يتخلى عن التفسير الجنسي للصنمية في أمر واحد حاسم، فالنشاط الجنسي عنده ليس (كما هو عند فرويد) دافعًا عامًّا تتوسطه رموز عديدة، بل هو بالأحرى علاقة اجتماعية تُعدلها تاريخيًا تغيرات في تنظيم العمل. وعلى هذا، فإن ما يعبر عن نفسه في صنمية السلعة ليس النشاط الجنسي المنحرف، بل إن صنمية السلعة هي

---

(230) لا شك في أن ماركس كان يريدنا أن نقدر بالاستقراء تلميح إيسوب (Aesop): إن كان رأس المال إوزة تضع بيضًا ذهبيًا، فالرأسمالي هو المالك الذي لا بد أن يقضي جشعه على مصدر ثروته. إن خصوبته عقيمة في آخر الأمر.

التي تجعل النشاط الجنسي منحرفًا، إضافةً إلى كل علاقة اجتماعية أخرى. لذلك فإن المجتمعات التي تنتج أصنامًا تقليدية: البدائيون، والمتوحشون، والآسيويون، والأفارقة، أو (الأقرب إلينا) الأوروبيون الكاثوليك في العصور الوسطى، يعاملها ماركس باعتبارها انحرافاتٍ للممكن الإنساني أخف نسبيًّا. وهذه المجتمعات السابقة للرأسمالية تُعتبر«رعوية» إلى حد بعيد وأنماط حياتها إنسانية إلى حد ما. إن منتجات عملها تحمل «بصمة اجتماعية معينة» (*CPE*, 33)، بيد أنها ليست بصمة «العمل- الوقت» المجرد المغترب المتجانس -العلامة المطبوعة على صنم السلعة. بل هي «العمل المتميز للفرد»، علامة صاحب الحرفة، أو نقابة أصحاب الحرفة، بصمة عمل الرجال والنساء، أو علامة الصنم التقليدي، الموضوع الديني الخاص بالمعنى الدقيق للكلمة. ومن الناحية الجنسية، فإن أصول الصنم التقليدي جلية تمامًا: فالأوسمة والجواهر التي جمعها سبنس لا تدع مجالًا للشك حول ما تمثل. إن صنم السلعة، وأشكاله «المتبلْورة» في الذهب والعملة، تطمس كل الفروق النوعية التي من هذا الصنف[231]. ويزيل رأس المال جميع الفروق في الجنس والعمر والمهارة ويحولها إلى كميات وقت العمل العالمي في البورصة والمصنع معًا، كما أنه يزيل الفارق، كما أشار لوكاتش (Lukács)، بين المكان والزمان اللذين اعتبرهما ليسنغ أساسيين للتفريق بين الأجناس الفنية:

---

(231) مثير للاهتمام أن نشير إلى أن فرويد رأى الصنمية نوعًا من القلق الذي تثيره رؤيا مخطئة للأم كرجل مخصي. وعلى هذا فإن صنمية فرويد تتضمن أيضًا نوعًا من رفض الاعتراف بالفارق الجنسي، وإن كان لأسباب مختلفة تمامًا.

يريق الزمان طبيعته المتدفقة المتغيرة النوعية، يتجمد في متصل محدد وقابل للقياس الدقيق ممتلئ بـ«الأشياء» القابلة للقياس (أداءُ العامل المعتبر ماديًا، والمُوَضْعَن (objectified) بشكل ميكانيكي، المنفصلُ تمامًا عن شخصيته الإنسانية الكلية): باختصار، يصبح مكانًا[232].

ولهذا السبب، فإن الأصنام بالمعنى التقليدي هي بلا شك أشياء ممقوتة في اقتصاد حديث يقوم على صنمية السلعة. والاقتصادات البدائية، أو الجماعية، أو الإقطاعية، أو الأبوية التي حلت محلها الرأسمالية هي وثنية وصنمية لأنها بالضبط لم تطور بعد الشكل الحديث للصنمية. وهذا الشكل الحديث هو تكرار ونقض معًا للمادية الدينية «الوثنية» التقليدية. إنه يكرر العناصر البنيوية للانتقال والنسيان، غير أنه يُدخل بُعْد العقلنة الجديد: الصنم الحديث، مثل الصورة في الحجرة المظلمة، هو أيقونة المكان والزمان المعقلنيْن. وهكذا يتم الإعلان أنه سحر طبيعي، اصطلاح عالمي، «مجرد رمز» في النظرية (وبالتالي ليس صنمًا)، وفي الممارسة هو «الشيء نفسه» (وبالتالي صنم). والأهم من ذلك هو أن الصنمية الحديثة للسلع تعرف نفسها بأنها حركة تحطيم أيقونات، وتضع لنفسها مهمة تدمير الأصنام التقليدية. إذًا يتضمن نقد ماركس للصنمية نقدًا لنظيرها الجدلي، ظاهرة تحطيم الأيقونات التي سنعكف عليها الآن.

---

(232) *History and Class Consciousness* (1968), translated by Rodney Livingstone (Cambridge, MA: MIT Press, 1971), p. 90.

> لم تكن الديانة المسيحية قادرة على المساهمة في فهم موضوعي للأساطير المبكرة إلا عندما كان نقدها الذاتي كامن الاستعداد إلى حد معين، إن صح التعبير. وبالمثل، فإن الاقتصاد السياسي البورجوازي لم يكن قادرًا على فهم الاقتصادات الإقطاعية والقديمة والشرقية إلا عندما ابتدأ النقد الذاتي للمجتمع البورجوازي. وبمقدار ما لم يتماهَ الاقتصاد السياسي البورجوازي مع الماضي تماهيًا أسطوريًا، فإن نقده الاقتصادات السابقة، ولا سيما النظام الإقطاعي الذي لم تكن المعركة ضده قد حُسمت بعد، كان يشبه نقد المسيحية الموجه إلى العبادات غير المتحضرة، أو النقد الذي وجهته البروتستانتية إلى الكاثوليكية.
> (*CPE*, 211-212)

النقد الذي وجهته المسيحية إلى الوثنية، والبروتستانتية إلى الكاثوليكية كان بالطبع اتهامهما بالصنمية أو الوثنية. والحق أن الفارق بين الصنمية غير المتحضرة والوثنية الكاثوليكية ليس في نظر التطهري التقي بالفارق المهم جدًا، ففي وصف غينيا (*Discription of Guinea*) الذي استمد منه دي بروس كثيرًا من مواده، لاحظ ويلم بوسمان (Willem Bosman) أنه «لو كان ممكنًا تحويل الزنوج إلى الدين المسيحي، لنجح الكاثوليك أكثر منا، لأنهم يتوافقون معهم في تفاصيل عدة، ولا سيما شعائرهم المضحكة»[233]. وهذا النوع من «التوافق» بين وثنيات متنوعة يدل على وجود تشابه ليس

(233) *Modern Mythology*, p. 46.

بين مختلف أنواع عبادة التماثيل والصور فحسب، بل بين أنواع مختلفة من العداء لهذه العبادة، أي بين أنواع مختلفة من حركة تحطيم الأيقونات. والآن يجب أن تكون قد اتضحت السمات النموذجية لهذه الحركة. فهي تتضمن اتهامًا مضاعفًا بالحماقة والرذيلة، بالخطأ المعرفي والانحراف الأخلاقي. الوثني ساذج ومضلَّل، ضحية دين زائف. ولكن الوهم ليس أبدًا مجرد وهمٍ بريء وغير مؤذٍ، بل هو دائمًا، من وجهة نظر محطمي الأيقونات، خطأ خطر وأثيم لا يدمر الوثني وقبيلتَه فقط، بل يهدد بتدمير محطم الأيقونات أيضًا.

إذًا، يوجد تناقض غريب في بلاغة تحطيم الأيقونات. فبقدر ما يتم التشديد على حماقة الوثني، فهو مدعاة للرثاء، ويحتاج إلى تعليم وهداية علاجية «إصلاحًا لحاله». لقد «نسي» الوثني شيئًا ـ فعْل الإسقاط الذي قام به ـ ولذلك يجب أن يعالَج بالذاكرة والوعي التاريخي[234]. ويرى محطم الأيقونات نفسَه على مسافة تاريخية من الوثني، ويعمل من مرحلة «متقدمة» أو «متطورة» من مراحل الارتقاء البشري. ولذلك هو في موقع يمكنه من تقديم تفسير يربط نشأة الأساطير بالواقع التاريخي، الأساطير التي يفهمها الوثني حرفًا بحرف.

ومن ناحية أخرى، فإن الوثني بمقدار ما يكون التشديد على الانحراف، هو من حيث المبدأ عُرْضة لحكْم ساخط سخطًا لا يعرف

(234) إن التماثل مع نظرية الصنمية والعملية العلاجية عند فرويد سوف يتضح هنا. لقد تحاشيت عمدًا إدخال فرويد في هذه المناقشة لأسباب تاريخية جلية. لكن حضوره يجب الشعور به من أول البحث إلى آخره.

حدًّا. والقسوة اللامحدودة للحكم تنتج منطقيًا من الطابع الغريب للوثنية التي هي ليست فشلًا أخلاقيًا بين الآخرين فقط، بل تخليًا لمعتنقها عن إنسانيته، إسقاطًا لتلك الإنسانية على الأشياء. والوثني بالتعريف هو دون البشر، وإلى أن يتبين أن من الممكن أن يتعلم حتى يستعيد إنسانيته، سيبقى عرضةً لاضطهاد ديني، أو إبعاد عن جماعة المؤمنين، أو استعباد، أو تصْفية.

إن حركة تحطيم الأيقونات ذات تاريخ قديم قدمَ الوثنية على الأقل. وعلى الرغم من أنها تنزع دومًا إلى الظهور كاختراق ثوري قريب العهد نسبيًّا، أسقط بعضَ العبادات الراسخة للصور (الإصلاح البروتستانتي الذي قطع علاقته بالكاثوليكية، محطمو الأيقونات الذين عارضو البطريرك في الإمبراطورية البيزنطية، الإسرائيليون الذين فروا من مصر)، فهي تقدم نفسها دومًا على أنها أقدم الأديان: عودة إلى المسيحية في أول عهدها، أو إلى دين المخلوقات البشرية الأولى قبل «سقوطٍ» يُفهم على الدوام أنه سقوط إلى الوثنية[235]. وبالفعل، فإن واحدنا قد يناقش أن حركة تحطيم الأيقونات ما هي إلا الوجه الآخر للوثنية، وأنها ليست أكثر من وثنية قُلبت إلى الخارج نحو صورةِ قبيلةٍ منافسة مهدِّدة. ويفضل محطم

(235) إن معالجة ميلتون نرجسية حواء، وافتتان آدم البالغ بجمالها، ربما تكون أبرع تطوير لفكرة السقوط التقليدية كنتيجة للوثنية. انظر: *Paradise Lost*, XI, pp. 508-525، حيث يوضح الملاك ميخائيل لآدم كيف حل السقوط إلى الوثنية محل صور الرب في الإنسان: «صورة خالقهم... عندئذٍ/ هجرتهم، لما دنّسوا أنفسهم/ خدموا الشهوة الجامحة واتخذوا/ صورة الذي خدموه، رذيلة بهيمية/ يمكن تتبعها إلى خطيئة حواء».

الأيقونات الاعتقاد أنه لا يعبد أي صورة أو تمثال من أي نوع، ولكن حين يُضغط عليه، يرضى على العموم بادعاءٍ مختلفٍ بعض الشيء، وهو أن صوره أنقى وأصدق من صور الوثنيين بالذات.

إن أحد أشكال هذا الفهم للعلاقة بين حركة تحطيم الأيقونات والوثنية (والذي يمكن وصفه بأنه «أنثروبولوجي») كان يعرفه ماركس من كتابات فيورباخ. إن كل الصور الدينية، من الأصنام غير المتقنة إلى أكثر نُسخ «صورة الإله» إتقانًا عالجها فيورباخ معالجة «أنثروبولوجية»، بوصفها إسقاطات للخيال البشري. وتعلم ماركس من فيورباخ أيضًا أن يعتبر ديانة اليهود نموذجًا أصليًا لما يتصف به محطمو الأيقونات من خداع للذات. قال فيورباخ إن «العبريين قد ارتقوا من عبادة الأوثان إلى عبادة الله»[236]. ولكن هذا «الارتقاء» هو في واقع الأمر انحدار في نظر فيورباخ، فالوثنية غير المتحضرة هي «تأملٌ بدائي للإنسان في الطبيعة ليس غير» (116)، نشاطُ «الحس الجمالي» والوعي «النظري» الذي يجد أكثر صوره تهذيبًا في ديانة الإغريق وفلسفتهم: «تعدد الآلهة هو الشعور الصريح، المنفتح، غير الحسود، بكل ما هو جميل بلا تمييز» (114). وفي مقابل ذلك فإن اليهودية تريد أن تهيمن على الطبيعة، ولذلك تجعلها «وثن الإرادة الأنانية» في شخص يَهْوَهْ كخالق، وفي الحياة العملية لليهودي

(236) *The Essence of Christianity* (1841), translated by George Eliot (1854).

والإحالة هنا إلى ترجمة إليوت التي أعادت طبعها دار Harper Torchbook (1957), p. 116.

بوصفه مجرد مستهلك (يؤكد فيورباخ أن «الأكل هو الفعل الأجلّ... في الديانة اليهودية»، في حين أن «التأمل» هو النشاط المتميز للوثني غير المتحضر)[237].

إن لاسامية (anti-Semitism) ماركس يُعبر عنها تعبيرًا اقتصاديًا أكثر مباشرة وفجاجة: اليهودي هو محطم أيقونات متطرّف، يريد أن يحطم كل الأصنام التقليدية، ويحل محلها سلعًا «المال هو إله إسرائيل الحسود الذي لا يمكن أن يوجد قبله إله آخر. والمال يحط من شأن جميع آلهة البشر، ويحولها إلى سلع»[238]. هذا النوع من البلاغة يُبرَّر أحيانًا بالقول إنها مجرد لغة مجازية: يخبرنا محررو ماركس بأن «عداءه الأساسي كان للتغريب الذي يُفقِد المجتمعَ المدني صفاته الإنسانية» (YM, 216)، ويخبرنا ماركس نفسه بأن اليهودي، المفهوم بالمعنى الحرفي والتاريخي، «ليس إلا تجليًا خاصًا لليهودية في المجتمع المدني» (YM, 245). ولكن من الواضح أن

---

(237) للاطلاع على مناقشة تحطيم الصور الذي هو في جوهر الأمر ذريعة دينية من أجل مركزة سلطة سياسية واقتصادية انظر: Joseph Gutmann, *No Graven Images* (New York: Ktav, 1971), pp. xxiv-xxv.

يشير غوتمان (Gutmann) إلى أن تحطيم الأيقونات المصري، واليهودي، والبيزنطي، والمسيحي مرتبط بالموضوع المشترك للمركزة السياسية، وأن الوثنية المتعددة الآلهة تنزع إلى التنوع والتعدد وانعدام المركزة في العبادات المحلية وآلهتها.

(238) «The Jewish Question,» in: *Writings of the Young Marx on Philosophy and Society*, edited by Loyd Easton and Kurt Guddat (Garden City, NY: Doubleday, 1967), p. 245.

من الآن فصاعدًا سيشار إلى هذا المرجع بالحرفين: YM.

ماركس أراد أن يعبر عن عداء لليهودية بالمعنى الحرفي والمجازي، وأنه رأى سيطرة اليهودي المجازية بوصفها النتيجة الأخيرة لتحول مادي فعلي، وتاريخ الاقتصاد السياسي الذي وضعه ماركس ينتقل من الزمان الذي كان فيه اليهودي على الهامش، تاجرًا متنقلًا «في فُسَح» المجتمعات التي لم يصبح شكل السلعة جزءًا منها بعد، إلى العالم الحديث الذي أصبح هذا الشكل مركزيًا فيه، وحيث «أصبح المسيحيون يهودًا» من أجل كل الأهداف العملية (YM, 244). قارن: (C, 1: 79).

إن طريقة ماركس في التشديد على تماثل اليهود والمسيحيين في المجتمع البورجوازي هو تحويل عبء جداله إلى البروتستانت، ولا سيما أتباع مذهب التطهر، محطمي الأيقونات المسيحيين الذين حطموا الاقتصاد السياسي للكاثوليكية الإقطاعية مستعملين من العهد القديم شعر حبقوق (Habbakuk) وأورشليم الجديدة. والاقتصاد السياسي الحديث بالنسبة إلى ماركس، تسوغه هذه المسيحية اليهودية بمحاباتها المتسامحة للسامية، وبرامجها الرامية إلى «تحرير» اليهود. وإذا كان آدم سميث (Adam Smith) هو موسى آخر (*CPE*, 37) فهو أيضًا مارتن لوثر (Martin Luther) آخر[239]. والتوحيد هو المنعكِس الديني لمعيار مجرد وموحد للقيمة: بالنسبة إلى مجتمع يحول «عمل الفرد الخاص إلى مستوى العمل الإنساني

(239) انظر: Engels, *Outlines of a Critique of Political Economy* (1844), in: *Economic and Philosophical Manuscripts of 1844*, edited by Dirk J. Struik (New York: International Publisher, 1964), p. 202.

المتجانس»... فإن «المسيحية بعبادتها للإنسان المجرد، وعلى الأخص بتطوراتها البورجوازية، البروتستانتية، الإلهية (Deism)... إلخ، هي الديانة الأكثر ملاءمة» (*C* 1: 79). والأكثر تحديدًا من ذلك، فإن مذهب التطهر، بعبرانيته وأخلاقه الداعية إلى العمل الشاق والاقتصاد، يقترب أكثر من تقديم المجاز التركيبي لليهودي/ المسيحي الحديث الذي يتطلبه ماركس: «بمقدار ما يجمع مدخر المال بين التقشف والكد المواظب، يكون في الجوهر بروتستانتيًا إضافةً إلى أنه تطهري» (*CPE*,130).

والتركيب الذي تنشئه هذه المجازات ليس بين اليهودية والمسيحية فقط، بل بين حركة تحطيم الأيقونات والوثنية. إن محطم الأيقونات المسيحي الحديث هو الوثني، وصنمية السلعة هي توحيدٌ (monotheism) محطمٌ للأيقونات، يدمر الآلهة الأخرى جميعًا[240]. وبغية العثور على رمز يلائم مفارقة «الصنمية المحطمة للأيقونات»، يلجأ ماركس إلى الصورة التي كانت قد أصبحت مترادفة مع نشأة علم الجمال الحديث بوصفه «تطهيرًا» للفن من العناصر الخرافية والدينية. ولا غرابة في أن تكون تلك الصورة هي تمثال لاوكون. يشير ماركس إلى أن التطهري يمكن أن يوصف بأنه انحراف أو قلْب لأيقونوغرافيا لاوكون: «إن المقيم الورع المتحرر سياسيًا في نيو إنغلاند هو **لاوكون** من نوع لا يبذل أي جهد ابتغاء تخليص نفسه من الأفاعي التي تخنقه. وإله الجشع (Mammon) هو الوثن الذي يبتهل إليه ذلك المقيم، ليس

(240) للاطلاع على مناقشة تحطيم الأيقونات والتوحيد، انظر:
Gutmann, *No Graven Images.*

بالشفتين فحسب، بل بكل طاقة جسمه وروحه» (YM, 244). ونحن نذكر أن ليسنغ قد اعتقد أن الأفاعي على التماثيل القديمة كانت رموزَ ألوهيةٍ انتقصت من جمالها الخالص، وحولتها إلى أوثان تغذي أوهام النساء، ولكنه لم يطبق هذا التحليل قط على الأيقونوغرافيا الفعلية لصراع لاوكون مع الأفاعي. ويبدو أن ماركس قد طبق نقد ليسنغ للوثنية على تمثال لاوكون نفسه، مفسرًا صراع الكاهن وأولاده على أنها صورة الصراع ضد الوثنية. وأن يقف لاوكون بلا حراك والأفاعي تطوقه معناه استسلام إلى إله الجشع، والتحول إلى وثني على لغة ماركس، وإلى وثن على لغة ليسنغ[241].

ثمة أكثر من سخرية بسيطة في استحضار ماركس تمثال لاوكون كصورة لمحطم الأيقونات المتحول إلى وثني وكأنما ماركس كان يحول لاوكون إلى رمز لمحاولة ليسنغ تحرير الفن من الخرافة، وهذا معنى لا يأخذ به ليسنغ أبدًا بشكل صريح، إلا أنه كامنٌ في مناقشته الفنّ الديني البدائي، ورمزية الأفاعي الخاصة بوصفها صنمًا ملتبسًا[242]. ما دام لاوكون يصارع الأفاعي، فهو يرمز إلى نضال محطم الأيقونات ضد الصنمية، إلى قيم علم جمال عصر التنوير ضد الخرافة البدائية. ولكن لاوكون يرمز أيضًا، في ذلك النضال ذاته، إلى

---

(241) يذكر ماركس كتاب ليسنغ لاوكون أول مرة في قائمة كتب نقل منها مقتبسات وهو طالب في برلين. انظر رسالته: «Letter to (father) Heinrich Marx,» November 10 1837, *The Letters of Karl Marx*, edited by Saul K. Padover (Englewood Cliffs, NJ: Prentice - Hall 1979), p. 8.

(242) انظر ما ذكر آنفًا في الفصل 4.

صنمية جديدة، عبادة البورجوازية لـ«النقاء الجمالي» الذي يعرف نفسه بالتعارض مع الفن الديني التقليدي: الفن الذي لا يصارع فيه الناس قوى طبيعيةً ولودًا تمثلها الأفاعي، بل يعانقونها معانقة الند للند. ولكي يستفيد ماركس من **لاوكون**، يترتب عليه أن يخرجه من التاريخ، ينقله من وضعه التمثيلي في علم جمال عصر التنوير، وينسى لحظةً أنّه إن وجد « مسيحي يهودي» يشكك في اللاسامية في ألمانيا فما ذاك إلا ليسنغ، المسيحي المحابي للسامية، الذي كتب **ناثان الحكيم** (*Nathan the Wise*) ودافع عن موسى مندلسون (Moses Mendelssohn)، رائد علم الجمال الدنيوي[243]. ولو فكر ماركس في أي وقت أن يجمع نقده المسألةَ اليهودية مع نقد للفن في ظل الرأسمالية، لرأى بلا شك «علم الجمال» حيلةً يهودية، إخفاءً للسلعة تحت حُجُب «النقاء» و«الجمال» و«التعبيرية الروحية». وإن وصفه للسلعة بعبارات تتذبذب بين المثلنة (هالة الفن «الميتافيزيقية» «المتعالية») والانحطاط (الصنم كموضوع لعبادة فظة، مبتذلة، فاحشة)، يجعلها رمزًا ملائمًا للتناقض في الفكر الماركسي اللاحق كله حول الفن. وهذا التناقض تضفي عليه صفةً دراميةً معالجةُ فالتر

(243) اعتقد مندلسون أن «إلهية عصر التنوير، التي كان قد طورها إلى ديانة عالمية للعقل، كانت في الحقيقة مماثلة لليهودية». انظر: Giorgio Tonelli, «Mendelssohn,» in: *The Encyclopedia of Philosophy*, vol. 5, p. 277.

وحساسية ماركس من هذه التحالفات الفكرية توحي بها مقارنته الساخرة بين الهيغليين الشباب الذين «يعاملون هيغل بالطريقة نفسها التي يعامل بها موسى مندلسون الشجاع إسبينوزا في زمن ليسنغ». انظر: The «Afterword to the Second German Edition» of *Capital*, p. 19.

بنيامين الملتبسة للهالة الفنية بوصفها «مهجورة» وجذابة للغاية، واعتراض تيودور أدورنو (Theodore Adorno) على نقد بنيامين المتأخر بوصفه مبتذلًا ومثاليًا في وقت واحد، و«على مفترق طرق السحر والفلسفة الوضعية»[244].

ولعل الطريقة الأبسط لقول هذا كله هي بأن نشير إلى أن علم الجمال هو النقطة العمياء عند ماركس، الموضوع الفلسفي المهم الوحيد الذي بقي بلا تطوير نسبيًّا في كتاباته، الموضوع الوحيد الذي يجنح رأيه فيه إلى أن يكون تقليدياً ومأخوذًا من مصادر أخرى. كان ليسنغ وديدرو (Diderot) وغوته (Goethe) وهيغل (Hegel) معلميه في علم الجمال، ومهما كان اختلافه مع مثاليتهم في مجال الاقتصاد السياسي، فإن آراءه المتفرقة في الفنون تعكس توافقًا أساسيًّا مع مثلنة عصر التنوير للفن. لذلك، كان علم الجمال والإرث الماركسي يواجه أحدهما الآخر بارتباك متبادل على الدوام[245]. ترتبك الماركسية لأنها، إذا اتّبعت منطق فكر ماركس الاقتصادي، فلا بد أن تقع، على ما يبدو، في اختزال مبتذل للفنون إلى سلع بحت، أو إلى «انعكاسات»

(244) رسالة من أدورنو إلى بنيامين، آب/أغسطس 1935، في: *Aesthetics and Politics*, edited by Perry Anderson [et al.] (New York: New Left Books, 1977), p. 126.

للاطلاع على تحليل جيد لهذا الجدال، انظر: Eugene Lunn, *Marxism and Modernism* (Berkeley, CA: University of California Press, 1982), pp. 166-167.

(245) للاطلاع على هذه المشكلة، انظر: Hans Robert Jauss, «The Idealist Embarrassment: Observations on Marxist Aesthetics,» *New Literary* History, vol. 7, no. 1 (Autumn 1975), pp. 191-208.

ميكانيكية في الحجرة المظلمة للأيديولوجيا. وإذا اتّبعت مثالية أفكار ماركس الفعلية حول الفنون، والتي عززتها الفلسفة الإنسانية في كتاباته المبكرة، فإن «علم الجمال الماركسي» يبدو إذًا هيغليًا جديدًا متساهلًا، وغير ماركسي.

ومـن ناحية أخـرى، يجد علم الجمال نفسه مرتبكًا بالمثل بالتحدي الماركسي، فالنقاء والاستقلال والدلالة الدائمة، التي هي مفاهيمه، تبدو قابلة للتفكيك التاريخي على نحو لافت للنظر. ولا يحتاج المرء إلى أن يكون ماركسيًا مبتذلًا حتى يرى بعض القوة في الادعاء أن «علم الجمال» هو تسويغ نخبوي، إخفاء مواضيع معبودة تحيط بها «هالة» (ولا سيما في الفنون البصرية) تفوح منها رائحة مثل رائحة المال. وبالفعل، فإن الفنون لا تبدو أنها تشارك وحدها في شبكة عالمية لما يمكن أن ندعوه «عبادة الوسائط» (mediolatry)، أو «الصنمية السيميائية»، بل تشارك فيها جميع وسائط الاتصال في الاقتصاد السياسي الحديث: التلفاز، والصحافة المطبوعة، والسينما، والراديو. إن «صناعة الصورة» في الإعلان، والدعاية، والاتصالات، والفنون قد حلت محل إنتاج السلع الصلبة في طليعة الاقتصادات الرأسمالية، ومن الصعب أن نرى كيف تمكن مؤازرة أي نقد مؤثر لهذه الأوثان الجديدة من غير اللجوء إلى بلاغة تحطيم الأيقونات الماركسية. علاوة على ذلك، من الصعب أيضًا أن نرى كيف يمكن أن تتحاشى هذه البلاغة استهلاك نفسها في ضرب من المعارضة المغتربة اليائسة كالتي نجدها عند يساري متطرف مثل جان بودريار (Jean Baudrillard) الذي توصل إلى أن الفنون ووسائط الاتصال

قد ألحقتها الرأسمالية بها إلى حد لا يستحيل معه «الإصلاحُ» فقط، بل جميعُ الجهود المبذولة من أجل تحول جدلي إلى غايات تقدمية محرِّرة. إن بودريار يسخر من الفكرة القائلة إن متحف الفن، مثلًا، قد يعيد أعمال الفن

> إلى نوع من الملكية العامة، وبالتالي إلى وظيفتها الجمالية «الحقيقية». وفي الواقع فإن المتحف يقوم مقام «ضمان» للتبادل الأرستقراطي... كما أن مصرف الذهب... ضروري لتنظيم تداول رأس المال والمضاربة الخاصة، كذلك الادخار الثابت للمتحف ضروري لأداء وظيفة علامة تبادل اللوحات الفنية. (*CPS*, 121)

إن إمكان أن تكون لأوثان الجماليات الرأسمالية ومواضيع التجربة المدرَكة بوصفها «جميلة» و»معبرة»... إلخ، وظيفةٌ حقيقية وغير حقيقية «في آن واحد» بالنسبة إلى مستعمليها، هو بالضبط الإمكان الذي لا يمكن محطم الأيقونات الراديكالي أن يؤيده.

وعلى النحو ذاته، يشجب بودريار وسائط الاتصال الجماهيرية كأساليب إنتاج هي في ذاتها معادية للاتصال الإنساني الصحيح:

> ليست تلك الوسائط نواقل للمضمون، بل هي، في شكلها وعملها بالذات، تحضّ على علاقة اجتماعية... الوسائط ليست معامِلات (co-efficients)، بل مستجيبات (effectors) للأيديولوجيا... وسائط الاتصال الجماهيرية مضادة للتوسط وغير انتقالية. إنها تختلق عدم الاتصال. (*CPS*, 169)

والجواب الوحيد في رأي بودريار هو «انقلاب في بنية الوسائط القائمة كلها. وما من نظرية، أو استراتيجية أخرى ممكنة. وكل

الدوافع الغامضة إلى جعل المضمون ديموقراطيًا، أو تقويضه، أو استعادة «شفافية الشيفرة»، أو التحكم في طريقة إنتاج المعلومات، أو ابتكار ما يمكن أن يعكس المدارات، أو السيطرة على الوسائط... هذه الدوافع مفقود منها الأمل إلى أن يتم كسر احتكار الكلام» (170). وينتهي بودريار إلى أن الاتصال الثوري «الحقيقي» الوحيد في انتفاضات الطلاب أواخر ستينيات [القرن الماضي] يُعثر عليه في الأفعال الرمزية التي تجاوزت الوسائط والأماكن الرسمية للفنون ـ محادثات شخصية، رسومات وكتابات على الجدران، و«دعابات» أدت إلى «قلْب للخطاب يتخطى الحدود» (انظر: *CPS*, 170, 176, 183-84). إن الراديكاليين في باريس سنة 1968 كان ينبغي ألا يحتلوا محطات الراديو لكي يذيعوا رسائل ثورية، كان ينبغي أن يدمروا أجهزة الإرسال!

إني أورد هذه الرؤية اليسارية المتطرّفة لعلم الجمال والسيميائية لأبين كيف يمكن أن يُطبق موقف ماركس النقدي تطبيقًا مقنعًا على الفنون ووسائط الاتصال، ولكي أشير إلى أي حد تكون النتائج في آخر الأمر غير ماركسية في رفضها أساليب الإنتاج الحديثة ولجوئها إلى أساليب الاتصال الأقل تطورًا. ويبدو بودريار باستمرار أنه ينسى أفضل نظرة ثاقبة له، وهي أن الصنمية جزء من بلاغةٍ محطمةٍ للأيقونات تنقلب على مستخدمها. علاوة على ذلك، من الصعب أن ننكر أن في تصويره الساخر للمتحف كمصرف، ووسائل الاتصال كصانعةٍ لـ«عدم الاتصال» شيئًا من الحقيقة. والمسألة هي كيف يمكن أن نقيم علاقة متماسكة بعض الشيء بين هذه الحقائق، وحقيقة أن

المتحف هو (أحيانًا) مكان تجربة جمالية حقيقية، ووسائل الاتصال هي (أحيانًا) ناقلة اتصال وتنوير فعلية؟ كيف يمكن أن تعمل بلاغة تحطيم الأيقونات عمل أداة للنقد الثقافي من غير أن تغدو بلاغة مفرطة الاغتراب تقلد الاستبداد الفكري الذي تزدريه للغاية؟

إن هذه البلاغة قد أحدثت في أحسن لحظاتها، في كتابات بنيامين، وألتوسير، ووليامز، ولوكاتش، وأدورنو، وغيرهم ـ أحدثت ارتباكًا متبادلًا بين الماركسية وعلم الجمال، وكان هذا الارتباك جدليًّا ومثمرًا. وانحدرت في أسوأ لحظاتها، في كتابة هؤلاء المفكرين أنفسهم، إلى تحطيم أيقونات دوغماتي بترديده المعتاد للاتهامات. وإذا كان يترتب على بلاغة تحطيم الأيقونات أن تنجز عملها الجدلي الصحيح، فلا بد أن تبدأ، على كل حال، كما اعتقد ماركس، بالنقد الذاتي وعكسه، وهو فعل تخيل متعاطف تاريخيًا. إن مفهومَي الصنمية والأيديولوجيا، على وجه الخصوص، لا يمكن إفرادهما بكل بساطة كأداتين نظريتين من أجل إجراء عمليةٍ جراحيةٍ على «الآخر» البورجوازي، فاستخدامهما الصحيح يتوقف على فهمهما بوصفهما «مفهومين ملموسين»، مجازيْن حُدِّدَ وضعهما تاريخيًّا، ويحملان معهما لاوعيًا سياسيًّا. إنهما قائمان على ما دعاه أدورنو ومدرسة فرانكفورت «صورًا جدلية» أو «تبلورات العملية التاريخية»، أو «كوكباتٍ موضوعية يُمثل الشرط الاجتماعي بها نفسه». والمشكلة مع فكرة الصورة الجدلية عند مدرسة فرانكفورت هي أنها تعتمد، كما يشير ريموند وليامز، «على تمييز بين ‹العملية الاجتماعية الواقعية› ومختلف الأشكال الثابتة في ‹الأيديولوجيا› أو

«المنتجات الاجتماعية»، والتي تبدو أنها تمثلها، أو تعبر عنها ليس غير»[246]. وهذا التميز يعيد انشقاق حركة تحطيم الأيقونات إلى وضعه السابق: «الصور الجدلية» حقيقية، وموثوقة، وصادقة، في مقابل صور الأيديولوجيا والصنمية الزائفة، المجسمة. وهذه الصور لها وضع يوتوبي (utopian) مثل الصور الشفافة غير الصنمية، منتجات عمل ما بعد الثورة، تلك المنتجات التي اعتقد ماركس أنها «كانت مرايا كثيرة جدًّا رأينا طبيعتنا الجوهرية منعكسة فيها»[247]. وما نحتاج إلى إدراكه هو أن المفاهيم الملموسة للصنمية و«وثنية الأفكار» الفوتوغرافية هي ذاتها صورٌ جدلية ـ «حروف هيروغليفية اجتماعية»، تراكيب ملتبسة لا يمكن الفصل بين جوانبها «الحقيقية» و«غير الحقيقية» بالتوسل المفترضةِ صحتُه بـ«العملية الاجتماعية الواقعية» أو «طبيعتنا الجوهرية». إن جوهر الصورة الجدلية هو أنها متعددة التكافؤ ـ كموضوع في العالم، كتمثيل، كأداة تحليلية، كحيلة بلاغية، كمجاز ـ وأهمها كلها كرمز لمأزقنا ذي الوجهين، مرآة للتاريخ، ونافذة لما وراءه».

لقد تبنى ماركس الصنمية كاستعارة للسلع في لحظة كانت أوروبا الغربية (ولا سيما إنكلترا) تغير رؤيتها للعالم «غير النامي» من مكان مجهول بلا معالم، مصدر عمل الرقيق، إلى مكان مظلم تنبغي إنارته، ميدان للتوسع الإمبريالي والعبودية المأجورة. كانت «الصنمية» كلمة مفتاحية في مفردات مبشري القرن التاسع عشر وأنثروبولوجييه

---

(246) *Marxism and Literature*, p. 103.

(247) «Comments on James Mill,» *Works*, vol. 3, p. 228.

الذين انطلقوا إلى هداية السكان المحليين إلى محاسن الرأسمالية المسيحية المستنيرة. كانت حركة إلغاء العبودية قد أكملت عملها، وحلت محلها حركة تبشيرية وضعت حركة تحطيم الأيقونات التطهرية وجهًا لوجه مع «هَوْل» نقيضها الخاص[248].

كان توجيه ماركس لبلاغة تحطيم الأيقونات إلى كبار مستخدميها مناورة تكتيكية بارعة، وإذا أخذنا بالاعتبار أن أوروبا القرن التاسع عشر كانت تستحوذ عليها الثقافات البدائية الشرقية «الصنمية» التي كانت على رأس أهداف التوسع الإمبريالي، فلا يسع المرء أن يتصور خطوة بلاغية أقوى تأثيرًا. ومن جهة أخرى، فإن تاريخ استخدام هذا السلاح الخاص يشير إلى أنه يعود كي يلازم أولئك الذين ينسون ذلك التاريخ، أولئك الذين يستخلصونه من النقد التاريخي خدمةً للنظرية. وكما يقترح جان بودريار، فإن مفهوم الصنمية «يكاد تكون له حياته الخاصة. فبدلًا من أن يؤدي وظيفة اللغة العليا لتفكير الآخرين السحري، فإنه ينقلب على أولئك الذين يستخدمونه» (*CPS*, 90). وأشير إلى أن هذا النوع من التقويض الذاتي هو ما نراه يفعل فعله في اعتبار بنيامين التصويرَ الضوئي شيئًا ماديًّا، وفي قاعة ألتوسير غير المحدودة للمرايا الأيديولوجية، وفي وقوع ماركس في اللاسامية. ولا يمكن لأيّ مِنّا أن يتلافى مثل هذه الهفوات، ولكن لا يستطيع أيّ مِنّا أن يتجنب الاعتراف بها أيضًا، ولا أن يفترض أن الاعتراف كافٍ.

---

(248) انظر: Patrick Brantlinger, «Victorians and Africans,» *Critical Inquiry*, vol. 12, no. 1 (September 1985).

والسبيل الواضح إلى تطوير هذا الاعتراف داخل التراث الماركسي يكون باستعادة وصف ماركس تحطيم الأيقونات الديني التقليدي (المسيحي ضد الوثني، والبروتستانتي ضد الكاثوليكي) بأنه حركات تاريخية انخرطت في نقد ذاتي قبل أن تلتفت إلى الخارج: «لم تكن الديانة المسيحية قادرة على المساهمة في فهم موضوعي للأساطير السابقة إلا عندما كان نقدها الذاتي كامن الاستعداد، إذا صحت العبارة (*CPE*, 211)». وبالمثل، على بلاغة تحطيم الأيقونات الماركسية أن تستجوب مقدماتها وتأكيداتها أنها مصدرٌ جديرٌ بالثقة. ويجب أن يكون واضحًا من المناقشة السابقة أن هذه هي بالضبط الخطوة التي أحجم النقد الماركسي عن القيام بها، وكانت العاقبة الواضحة لذلك هي تكرار أخطاء آباء محطمي الأيقونات. يصف ألتوسير هذا الإحجام بأنه اللحظة التي يجري فيها إنتاج الأيديولوجيا: «أولئك الذين يعتقدون وهم داخل الأيديولوجيا أنهم بالتعريف خارج الأيديولوجيا: من تأثيرات الأيديولوجيا الإنكار العملي للطابع الأيديولوجي للأيديولوجيا بالأيديولوجيا. لا تقول الأيديولوجيا أبدًا: (أنا أيديولوجية)». وإذا شئنا مزيدًا من الدقة، فإن ألتوسير كان يمكن أن يقول إن هذا هو نوع المفارقة الكريتية (Cretan) التي يمكن أن يقع فيها «النقد الذاتي» عندما يصبح تمرينًا نظريًا جميع خياراته محددة سلفًا. يبدو أن ألتوسير يعترف بالطابع الاستبدادي الإقصائي للنقد «الأيديولوجي» («لا تنطبق تهمة الوجود داخل الأيديولوجيا، كما هو معروف تمامًا، على الشخص نفسه أبدًا، بل

على الآخرين») ولكنه يتراجع عن ذلك كله حين يضع بين قوسين جملة حاسمة («ما لم يكن المرء بالفعل من أتباع إسبينوزا Spinoza أو ماركس، وهما في ما يتعلق بذلك سيان تمامًا»)[249]. وإذا كان النقد الذاتي هو «القاعدة الذهبية للماركسية»، كما يزعم ألتوسير، فهذه القاعدة يخرقها في لحظة تسليمه بما يعنيه أن يكون «المرء ماركسيًّا»، لديه وحده (مع أتباع إسبينوزا المستنيرين) امتياز بصيرة النقد الذاتي.

إن الماركسية تلعب في الحياة الفكرية الغربية الحديثة دورَ يهوديةٍ/ تطهريةٍ علمانيةٍ، حركةِ تحطيمٍ نبوية للأيقونات تتحدى تعدد الآلهة في المجتمع البورجوازي. وهي تحاول أن تُحل محل تعدد الآلهة هذا توحيدًا تؤدي فيه العملية التاريخية دور المسيح المنتظر، ويتم تحويل أوثان الفكر والسوق الرأسمالية إلى أصنام شيطانية. والشكوى الليبرالية التعددية من عدم تسامح بلاغتها المحطمة للأيقونات، من المرجح أن يقابلها نبذ ماركسي لـ«التسامح» البورجوازي الصغير باعتباره ترف الأقلية ذات الامتيازات. وحين يصل الأمر إلى السياسة الواقعية ـ قضايا الحرب والسلام، وعلم الاقتصاد، وسلطة الدولة ـ فليس لدى الماركسية والليبرالية كثير تقوله إحداهما للأخرى. كلتاهما ترفضان الدخول في ميتافيزيقا الأخرى. والمكان الوحيد الذي يمكن أن يتحاورا فيه ـ ولا سيما في الحياة الفكرية الأميركية ـ هو النقد التاريخي للثقافة حيث الرهانات أقل مباشرة إلى حد ما، وحيث يشغل موقعه الصحيح

(249) *Lenin and Philosophy*, p. 175.

تراث مديد من الاتفاق على معنى النصوص المعتمدة وعلى قيمتها. وفي هذا الجو، فإن الارتباك المتبادل بين الماركسية وعلم الجمال، والماركسية ومثالية عصر التنوير الليبرالية، والماركسية وحركة تحطيم الأيقونات اليهودية البروتستانتية، له فرصة على الأقل ليكون جدليًا. وفي هذا السياق، يمكن أن يقول مفكر غربي، كما يقول جيرولد سيغل (Jerrold Seigel): «بصراحة، علاقتي بالماركسية متناقضة، فعلى الرغم من أنني منجذب إلى رؤية ماركس فكريًا وأخلاقيًا، فإنني أظل عاجزًا عن تقبل نظريته الاجتماعية، أو التطابق مع سياسته»[250]. وإن ماركسيًا مثل ريموند وليامز يلتزم ماركسية منفتحة ذات منحى ليبرالي، تعترف بالتعدد والطابع التاريخي لتقاليدها، يمكن أن يستجيب من غير «إقصاء انعكاسي لكل أنواع التفكير الأخرى بوصفها غير ماركسية، أو تحريفية، أو هيغلية جديدة، أو بورجوازية»[251].

هذا، على كل حال، سيناريو واحد يخص ليبرالية يمكن أن تتقبل الأسئلة الصعبة التي تطرحها الماركسية عليها، وماركسية قد تجنح إلى الإصغاء إلى أجوبة الليبرالية. وهذا هو نوع السيناريو الذي حاولت في هذا الكتاب أن أمثله في دراسة العلاقات المعقدة بين حب الأيقونات، والخوف منها، بين الرؤية «المتسامحة» والرؤية «المتصلبة» للنقد الأيديولوجي. وإذا كانت هذه الازدواجية المنهجية تستحق اسمًا، فأنا أفترض أن ذلك الاسم سيكون، كما

---

(250) *Marx's Fate*, p. 9.

(251) *Marxism and Literature*, p. 3.

قلت في موضع آخر، «التعددية الجدلية»[252]، ويمكن توضيح ذلك على أفضل وجه باستعادة نموذجَي الحوار اللذين يعرضهما بليك (Blake) في قران الجنة والجحيم *The Marriage of Heaven and Hell*). الأول يصر على الضرورة البنيوية لـ«الأضداد» التي لا يمكن أن تتصالح أبدًا، ولا يستغني عن تصارُعها «تقدم» الوجود الإنساني: «هاتان الطبقتان من الناس هما على الأرض دومًا، ويجب أن تكونا متعاديتيْن، ومن يحاول أن يصالحهما إنما يسعى إلى تدمير الوجود». والنموذج الثاني هو نموذج التحول الذي يصير فيه الملاك شيطانًا، ويوافق على أن يقرأ الكتاب المقدس «بمعناه الجحيمي أو الشيطاني». وهذا الكتاب يحاول أن يستخدم نموذج التحول والمصالحة الثاني كمنظور لدراسة الأول من خلاله، بغية جعل حبنا وكرهنا لـ«الصور البحت» كليهما ضدين في جدل الأيقونولوجيا.

(252) «*Critical Inquiry* and the Ideology of Pluralism,» *Critical Inquiry*, vol. 8, no. 4 (Summer, 1982), pp. 609 -618.

ثبت المصطلحات

عربي - إنكليزي

اسمانية	Nominalism
اصطلاحية	Conventionalism
اعتباطي	Arbitrary
إلهية	Deism
أيقنة	Iconism
أيقونة زائدة	Hypericon
أيقونية	Iconicity
الإيهام بالواقع	Illusionism
بصريات	Optics
بورنوغرافي	Pornographic
التاريخانية	Historicism
تحطيم الأيقونات	Iconoclasm
تعددية	Pluralism
توحيد	Monotheism
جغرافيا فلكية	Astrography
جندر/ جنوسة	Gender
حجرة مظلمة	Camera obscura
روح العصر	Zeitgeist
شعر وصفي	Ekphrastic

Spatial form	شكل مكاني
Fetishism	صنمية
Totemism	طوطمية
Hermeneutics	علم التأويل
Taxonomy	علم التصنيف
Grammatology	علم الكتابة
Phallicism	فالوسية
Collage	فن التلصيق
Graphic arts	فنون غرافيكية
Allegory	قصة رمزية / أمثولة
Pictogram	كتابة تصويرية
Tabula rasa	لوحة فارغة
Schemata	مخططات
Ethnocentricism	مركزية عرقية
Paragone	موازنة
Metalanguage	ميتالغة
Textuality	نصية
Pantextuality	نصية شاملة
Analog system	نظام تناظري
Digital system	نظام رقمي
Idolatry	وثنية
Ideolatry	وثنية الأفكار

ثبت المصطلحات

إنكليزي - عربي

Allegory	قصة رمزية / أمثولة
Analog system	نظام تناظري
Arbitrary	اعتباطي
Astrography	جغرافيا فلكية
Camera obscura	حجرة مظلمة
Collage	فن التلصيق
Conventionalism	اصطلاحية
Deism	إلهية
Digital system	نظام رقمي
Ekphrastic	شعر وصفي
Ethnocentricism	مركزية عرقية
Fetishism	صنمية
Gender	جندر/ جنوسة
Grammatology	علم الكتابة
Graphic arts	فنون غرافيكية
Hermeneutics	علم التأويل
Historicism	التاريخانية
Hypericon	أيقونة زائدة
Iconicity	أيقونية
Iconism	أيقنة

Iconoclasm	تحطيم الأيقونات
Ideolatry	وثنية الأفكار
Idolatry	وثنية
Illusionism	الإيهام بالواقع
Metalanguage	ميتالغة
Monotheism	توحيد
Nominalism	اسمانية
Optics	بصريات
Pantextuality	نصية شاملة
Paragone	موازنة
Phallicism	فالوسية
Pictogram	كتابة تصويرية
Pluralism	تعددية
Pornographic	بورنوغرافي
Schemata	مخططات
Spatial form	شكل مكاني
Tabula rasa	لوحة فارغة
Taxonomy	علم التصنيف
Textuality	نصية
Totemism	طوطمية
Zeitgeist	روح العصر

المراجع

المصادر والمراجع التالية تشتمل على ستة أنواع من المواد: (1) دراسات أكاديمية تعالج نظرية الصورة في الاتصال البصري وفن الغرافيك. (2) دراسات عن الصور في الإدراك والمعرفة والذاكرة. (3) دراسات مقارنة بين الفن البصري واللفظي، ومن ضمنها أعمال عن المقارنة بين الفنين الشقيقين وتقليد «كما هو الرسم كذلك الشعر». (4) دراسات عن النصية والزمانية في التمثيل التصويري، والأيقونية والمكانية في الأشكال اللفظية. (5) أعمال عن علم الجمال، ونظرية الرمز، وفلسفة الفن التي تركز على الصورة. (6) دراسات عن حركة تحطيم الأيقونات، والوثنية، والصنمية.

وتتضمن هذه البيبليوغرافيا عددًا كبيرًا من المراجع غير مذكورة في هذه الكتاب، وهي تهمل عددًا من العناوين التي تظهر في الهوامش. إن هدفي هو أن أشير إلى أهم نماذج الدراسة الأكاديمية التي كانت مفيدة لي في تطوير مقاربةٍ متعددةِ الاختصاصات لدراسة الصورة. لا يوجد حقل واحد من دراسة الصورة (تاريخ الفن، دراسة الفنين الشقيقين، علم النفس، البصريات، نظرية المعرفة، النقد الأدبي، علم الجمال، علم اللاهوت) تمت تغطيته بما

يقارب الشمول، فمعظم حقول هذه الدراسة تمثلت بالحد الأدنى من الاقتراحات.

Abel, Elizabeth. «Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix.» In: *The Language of Images*, edited by W. J. T. Mitchell. Chicago, IL: University of Chicago Press, I980.

Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp*: *Romantic Theory and the Critical Tradition*. 1953; rpt. New York: Norton, I958.

Aghiorgoussis, Maximos. «Applications of the Theme «Eikon Theou» (Image of God) According to St. Basil the Great. *Greek Theological Review:* vol. 21 (1976), pp. 265-288.

Aldrich, Virgil. «Mirrors, Pictures, Words, Perceptions.» *Philosophy:* vol. 55 (1980), pp. 39-56.

Alpers, Svetlana and Paul. «Ut Pictura Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History.» *New Literary History*: vol. 3, no. 3 (Spring 1972), pp. 437-458.

Argan, Giulio Carlo. «Ideology and Iconlogy.» In: *The Language of Images*, edited by Mitchell (1980).

Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception*. Berkeley, CA: University of California Press, 1954.

«The Arts and Their Interrelations.» *Bucknell Review*: vol. 24, no. 2 (Fall 1968).

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space* (1958). Translated by Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1969.

Barthes, Roland. *Image/Music/Text*. Translated by Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.

Baudrillard, Jean. *For a Critique of the Political Economy of the Sign* (1972). Translated by Charles Levin. St. Louis: Telos Press, 1981.

Bender, John. *Spenser and Literary Pictorialism*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972.

Benjamin, Walter. «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.» Translated by Harry Zohn. In: *Illuminations*, edited by Hannah Arendt. New York: Schocken Books, I969.

Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Pelican, 1972.

Binyon, Laurence. «English Poetry in Its Relation to Painting and the Other Arts.» *Proceedings of the British Academy*: vol. 8 (1917-1918), pp. 381-402.

Bishop, John Peale. «Poetry and Painting.» *Sewanee Review*: vol. 53 (Spring 1945), pp. 247-258.

Blanchot, Maurice. *The Space of Literature* (1955). Translated by Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982.

Block, Ned, ed., *Imagery*. Cambridge, MA: MIT Press, 1981.

Boas, George. «The Classification of the Arts and Criticism.» *Journal of Aesthetics and Art Criticism*: vol. 5 (June 1947), pp. 268-272.

Boorstin, Daniel J. *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. New York: Atheneum, 1961.

Boulding, Kenneth. *The Image*. 1956; reprint, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1961.

Brown, Peter. «A Dark Age Crisis: Aspects of the Iconoclastic Controversy.» *English Historical Review*, vol. 88 (1973).

Brown, Roger, and Richard J. Herrnstein, «Icons and Images.» In: *Imagery*, edited by Block (1981).

Bryson, Norman. *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1981.

Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Edited by James T. Boulton. South Bend, IN: Notre Dame University Press, 1968.

Casey, Edward S. *Imagining: A Phenomenological Study*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1976.

Caws, Mary Ann. *The Eye in the Text: Essays on Perception, Mannerist to Modern*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981.

«A Checklist of Modern Scholarship on the Sister Arts.» In: *Articulate Images: The Sister Arts From Hogarth to Tennyson*, edited by Richard Wendorf. Minneapolis. University of Minnesota Press, 1983, pp. 251-262.

Comparative Criticism: A Yearbook. Edited by E. S. Shaffer. Cambridge, MA: Cambridge University Press, I982. Part I: «The Languages of the Arts.»

Croce, Benedetto. «Aesthetics.» From *Encyclopaedia Britannica*, 14th ed. Reprinted in *Philosophies of Art and Beauty*. Edited by Albert Hofstadter and Richard Kuhns. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1964.

Dagognet, François. *Ecriture et Icongraphie*. Paris: Vrin, 1973.

Daley, Peter M. «The Semantics of the Emblem: Recent Developments in Emblem Theory.» *Wascana Review:* vol. 9 (1975), pp. 199-212.

Davies, Cicely. «Ut Pictura Poesis.» *Modern Language Review*: vol. 30 (April 1935), pp.159-169.

Da Vinci, Leonardo. «Paragone: Of Poetry and Painting.» In: *Treatise on Painting*, edited by A. Philip McMahon. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1956.

Day-Lewis, Cecil. *The Poetic Image*. New York: Oxford University Press, 1947.

Dennett, Daniel J. «Two Approaches to Mental Images.» In: *Imagery*, edited by Block (1981).

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.

Dewey, John. «The Common Substance of All the Arts.» Chapter 9 of *Art as Experience*. New York: Putnam, 1934.

Dieckmann, Liselotte. *Hieroglyphics: The History of a Literary Symbol*. St. Louis: Washington University Press, 1970.

Dijkstra, Bram. *The Hieroglyphics of a New Speech: Cubism: Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1969.

Doebler, John. *Shakespeare's Speaking Pictures: Studies in Iconic Imagery*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1974.

Dryden, John. «A Parallel of Poetry and Painting» (1695). In: *Essays of John Dryden*, 2 vols., edited by W. P. Ker. Oxford: Clarendon Press, 1899, vol. 2.

Dubos, J. B. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris, 1719. English translated by T. Nugent, 3 vols., 1748.

Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1976.

Edelman, Bernard. *Ownership of the Image: Elements for a Marxist Theory of the Law*. Translated by Elizabeth Kingdom. London: Routledge and Kegan Paul, I979.

Engell, James. *The Creative Imagination*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981.

Feyerabend, Paul. *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*. London; New Left Books, 1975. See Chapter 17 on perspective and optical theory.

Fodor, Jerry A. «Imagistic Representation.» In: *Imagery*, edited by Block (1981).

Fowler, Alastair «Periodization and Interart Analogies.» *New Literary History:* vol. 3, no. 3 (1972), pp. 487-509.

Frank, Ellen Eve. *Literary Architecture: Essays Toward a Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1979.

Frank, Joseph, «Spatial Form in Modern Literature.» *Sewanee Review:* vol. 53 (1945), pp. 221-240.

Frankel, Hans, «Poetry and Painting: Chinese and Western Views of Their Convertibility.» *Comparative Literature:* vol. 9 (1957), pp. 289-307.

Frazer, Ray, «The Origin of the Term «Image».» *ELH:* vol. 27 (1960), pp. 149-161.

Fresnoy, C. A. du. *The Art of Painting*. Translated by John Dryden. London 1695.

Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Bebolder in the Age of Diderot*. Berkeley, CA: University of California Press, 1980.

Fry, Roger. *Vision and Design*. London: Chatto and Windus, I920.

Frye, Roland M. *Milton's Imagery and the Visual Arts*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978.

Furbank. P. N. *Reflections on the Word «Image»*. London: Secker and Warburg, 1970.

Gage, John T. *In the Arresting Eye: The Rhetoric of Imagism*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1981.

Garvin, Harry R., ed. *The Arts and Their Interrelations*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1979. Reprinted from *Bucknell Review:* vol. 24, no. 2 (Fall 1978).

Gefin, Laszlo K. *Ideogram: History of Poetic Mode*. Austin: University of Texas Press, 1982.

Gero, Stephen. «Byzantine Iconoclasm and the Failure of a Medieval Reformation.» In: *The Image and the Word: Confrontations in Judaism, Christianity, and Islam*, edited by Joseph Gutmann. Missoula, Montana: Scholars Press, 1977.

Gibson, James J. *The Perception of the Visual World*. Cambridge, Mass.: Riverside Press, 1950.

Gilman, Ernest, «Word and Image in Quarles' *Emblemes*.» In: *The Language of Images*, ed. Mitchell.

__________. *The Curious Perspective: Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*. New Haven: Yale University Press, 1978.

__________. *Down Went Dagon: Iconoclasm and English Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

Giovannini. G. «Method in the Study of Literature and Its Relation to the Other Fine Arts.» *Journal of Aesthetics and Art Criticism:* vol. 8 (March 1950), pp. 185-194.

Goldstein, Harvey D. «Ut Poesis Pictura: Reynolds on Imitation and Imagination.» *Eighteenth Century Studies*: vol. 1 (1967-1968), pp. 213-235.

Gombrich, Ernst. *Art and Illusion*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1956.

__________. «Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation.» In: *Image and Code*, ed. Steiner.

Goodman, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett, 1976.

Goslee. Nancy M. «From Marble to Living Form: Sculpture as Art and Analogue from the Renaissance to Blake.» *Journal of English and Germanic Philology:* vol. 77 (1978), 188-211.

Graham, John. «Ut Pictura Poesis: A Bibliography.» *Bulletin of Bibliography:* vol. 29 (1972), pp. 13-15, 18.

Greenberg, Clement. «Towards a Newer Laocoon.» *Partisan Review:* vol. 7 (July - August 1940), pp. 296-310.

Guillen, Claudio. «On the Concept and Metaphor of Perspective.» In: *Comparatists at Work*, edited by Stephen Nichols and Richard B. Vowles. Waltham, Mass.: Blaisdell, 1968, pp. 28-90.

Gutmann, Joseph, ed. *No Graven Images; Studies in Art and the Hebrew Bible*. New York: Ktav, 1971.

Hagstrum, Jean. *The Sister Arts*. Chicago: University of Chicago Press, 1958. For a complete bibliography of Hagstrum's writing through 1982, see Wendorf, ed. *Articulate Images*.

Hatzfeld, Helmut. «Literary Criticism through Art Criticism and Art Criticism through Literary Criticism.» *Journal of Aesthetics and Art Criticism:* vol. 6 (September 1947), pp. 1-20.

Hazlitt, William. «On the Pleasures of Painting.» In: *Criticism on Art.* London, 1844.

Heffernan, James A. W. «Reflections on Reflections in English Romantic Poetry and Painting.» In: *The Arts and Their Interrelations*, ed. Garvin.

Heitner, Robert. «Concerning Lessing's Indebtedness to Diderot.» *Modern Language Notes:* vol. 65 (February 1950), pp. 82-86.

Helsinger, Elizabeth K. *Ruskin and the Art of the Beholder.* Cambridge: Harvard University Press, 1982.

Hermeren, Goran. *Influence in Art and Literature.* Princeton: Princeton University Press, 1975.

__________. *Representation and Meaning in the Visual Arts: A Study of the Methodology of Iconography and Iconology.* Lund, Sweden: Läromedels-förlagen, 1969.

Hill, Christopher. «*Eikonoklastes* and Idolatry.» In: *Milton and the English Revolution.* Harmondsworth: Penguin, 1977, 171-181.

Howard, William G. *Laocoon: Lessing, Herder, and Goethe.* New York: Henry Holt, 1910.

________. «Ut Pictura Poesis.» *PMLA:* vol. 24 (March 1909), pp. 40-123.

Hunt, John Dixon, ed., *Encounters: Essays on Literature and the Visual Arts*. London: Studio Vista, 1971.

Hussey, Christopher. *The Picturesque*. London: Putnam's, 1927.

Idzerda, Stanly J. «Iconoclasm during the French Revolution.» *American Historical Review:* vol. 60 (1954).

«Image/Imago/Imagination.» *New Literary History:* vol. 15, no. 3 (Spring 1984).

Iverson, Erik. *The Myth of Egypt and Its Hieroglyphs in European Tradition*. Copenhagen, 1961.

Ivins, William M., Jr. *Prints and Visual Communication*. 1953; reprint, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969.

Jakobson, Roman. «On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters.» *Linguistic Inquiry:* vol. 1 (1970), pp. 3-23.

Jammer, Max. *Concepts of Space*. Cambridge: Harvard University Press, 1954.

Jensen, H. James. *The Muses Concord: Literature, Music, and the Visual Arts in the Baroque Era*. Bloomington: Indiana University Press, 1976.

Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. Translated by Ulrich Weisstein. Bloomington: Indiana University Press, 1963.

Kehl, D. G. *Poetry and the Visual Arts*. Belmont, Calif.: Wadsworth, 1975.

Klonsky, Milton. *Speaking Pictures: A Gallery of Pictorial Poetry from the Sixteenth Century to the Present*. New York: Crown, 1975.

Kofman, Sara, *Caméra Obscura de l'idéologie*. Paris: Editions Galilee, 1984.

Kosslyn, Stephen Michael. *Image and Mind.* Cambridge: Harvard University Press, 1980.

Kostelanetz, Richard. *Visual Literature Criticism*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1980.

Krieger, Murray. «The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or *Laokoon* Revisited.» In: *The Play and Place of Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967.

Kristeller, Paul O. «The Modern System of the Arts.» *Journal of the History of Ideas:* vol. 12 (October 1951), pp. 496-527; vol.13 (January 1952), pp. 17-46.

Kroeber, Karl, and William Walling, eds., *Images of Romanticism: Verbal and Visual Affinities*. New Haven: Yale University Press, 1978.

Ladner, Gerhart B. «Ad Imaginem Dei: The Image of Man in Medieval Art.» Reprinted in: *Modern Perspectives in Western Art History*, edited by Eugene Kleinbauer. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1971.

Landow, George P. *Images of Crisis: Literary Iconology, 1750 to the Present*. Boston: Routledge and Kegan Paul, 1982.

Langer, Suzanne K. «Deceptive Analogies: Specious and Real Relationships among the Arts.» In: *Problems of Art*, New York: Scribner's, 1957, pp. 75-89.

«The Language of Images.» *Critical Inquiry:* vol. 6, no. 3 (Spring 1980).

Laude, Jean. «On the Analysis of Poems and Paintings.» *New Literary History*: vol. 3 (1972), 471-486.

Lee, Renselaer. «Ut Pictura Poesis.» *The Art Bulletin*: vol. 23 (December 1940); reprint, New York: Norton paperback, 1967.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon: Oder über die Grenzen der Malerie und Poesie* (1766). Best modern edition, Lesing's *Werke*, ed. Herbert G. Gopfert [et al.]. Munich: Carl Hanser, 1974. Best English translation, Ellen Frothingham, *Laocoon: An Essay upon the Limits of Poetry and Painting.* New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969.

Lewin, Bertram. *The Image and the Past.* New York: International Universities Press, 1968.

Lindberg, David C. *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler.* Chicago, IL: University of Chicago Press, 1976.

Lipking, Laurence. *The Ordering of the Arts in the Eighteenth Century.* Princeton: Princeton University Press, 1970.

«Literary and Art History.» *New Literary History*: vol. 3, no. 3 (Spring 1972).

Lyons, John and Stephen G. Nichols, Jr., eds., *Mimesis: From Mirror to Method, Augustine to Descartes.* Dartmouth College: University Press of New England, 1982.

McLuhan, Marshall, and Harley Parker. *Through the Vanishing Point: Space in Poetry and Painting.* New York: Harper and Row, 1968.

MacNeish, June Helm, ed., *Essays on the Verbal and Visual Arts*. Seattle: University of Washington Press, 1967.

Malek, James. *The Arts Compared.* Detroit: Wayne State University Press, 1974.

Manwaring, Elizabeth. *Italian Landscape in Eighteenth Century England.* New York: Russell and Russell, 1926.

Materer, Timothy. *Vortex: Pound, Eliot, and Lewis*. Ithaca. NY: Cornell University Press, 1979.

Matthiessen, F. O. «James and the Plastic Arts.» *Kenyon Review:* vol. 5 (1943), pp. 533-550.

Mitchell, W. J. T. *Blake's Composite Art*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

__________ ed. *The Language of Images*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1980.

__________, «Spatial Form in Literature: Toward a General Theory.» *Critical Inquiry:* vol. 6, no. 3 (Spring 1980). Reprinted in *The Language of Images*.

__________, «Metamorphoses of the Vortex: Hogarth, Blake, and Turner.» In: *Articulate Images*, ed. Wendorf.

__________, «Visible Language: Blake's Wond'rous Art of Writing.» In: *Romanticism and Contemporary Criticism*, edited by Morris Eaves and Michael Fischer. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986.

Munro, Thomas. *The Arts and Their Interrelations*. Cleveland: Western Reserve University Press, 1967.

Nelson, Cary. *The Incarnate Word.* Urbana: University of Illinois Press, 1974.

Nemerov, Howard. «On Poetry and Painting, with a Thought of Music.» In: *The Language of Images*, edited by Mitchell, pp. 9-13.

Nichols, Bill. *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology*. Oxford: Oxford University Press, 1939.

_________. «Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art.» In: *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, NY: Doubleday, 1955.

Paris, Jean. *Painting and Linguistics*. Pittsburgh: Carnegie-Mellon University Publication, 1974.

Park, Roy. «*Ut Pictura Poesis*: The Nineteenth Century Aftermath.» *Journal of Aesthetics and Art Criticism:* vol. 28 (Winter 1969), pp. 155-169.

Paulson, Ronald. *Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.

Peirce, C. S. «The Icon, Index and Symbol.» In: *Collected Works*, edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss, 8 vols. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958, vol. 2.

Pelikan, Jaroslav. «Images of the Invisible.» In: *The Christian Tradition*, 5 vols. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1974-, vol. 2: 91-145. A survey of the iconoclastic controversy.

Phillips, John. *The Reformation of Images: Destruction of Art in England 1535-1660*. Berkeley, CA: University of California Press, 1973.

Pointon, Marcia. *Milton and English Art*. Toronto: University of Toronto Press, 1970.

Praz, Mario. *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1970.

Read, Herbert. «Parallels in Painting and Poetry.» In: *In Defence of Shelley and Other Essays*. London: Heinemann, 1936, pp. 223-248.

Rollin, Bernard. *Natural and Conventional Meaning*. The Hague: Mouton, 1976.

Ronchi, Vasco. *The Nature of Light*. Translated by V. Barocas. Cambridge: Harvard University Press, 1970.

________. *Optics: The Science of Vision*. Translated by Edward Rosen. New York: New York University Press, 1957.

Rorty, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979.

Rosand, David. «*Ut Pictor Poeta*: Meaning in Titian's [Poesie].» *New Literary History:* vol. 3, no. 3 (Spring 1972), pp. 527-546.

Rowe, John Carlos. «James's Rhetoric of the Eye: Re-Marking the Impression.» *Criticism:* vol. 24, no. 3 (Summer 1982), pp. 2233-2260.

Saisselin, Remy G. «*Ut Pictura Poesis*: Dubos to Diderot,» *Journal of Aesthetics and Art Criticism:* vol. 20 (1961), pp. 145-156.

Sartre, Jean-Paul. *Imagination: A Psychological Critique*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1962.

Schapiro, Meyer. *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text.* The Hague: Mouton, 1973.

Scher, Stephen P. «Bibliography on the Relations of Literature and the Other Arts.» Published annually in *Hartford Studies in Literature.*

Schweizer, Niklaus. *The Ut Pictura Poesis Controversy in Eighteenth Century England and Germany.* Frankfurt: Herbert Lang, 1972.

Simpson, David. *Fetishism and Imagination: Dickens, Melville, Conrad.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.

Smitten, Jeffrey, and Ann Daghistany. *Spatial Form in Narrative.* Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.

Snyder, Joel. «Picturing Vision.» *Critical Inquiry*: vol. 6, no. 3 (Spring 1980). Reprinted in: *The Language of Images*, ed. Mitchell.

__________, and Neil Walsh Allen. «Photography, Vision, and Representation.» *Critical Inquiry* vol. 2, no. 1 (Autumn 1975), pp. 143-169.

Souriau, Etienne. «Time in the Plastic Arts.» *Journal of Aesthetics and Art Criticism:* vol. 7 (1949), pp. 294-307.

Spencer, John R. «Ut Rhetorica Pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting.» *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes:* vol. 20 (1957), pp. 26-44.

Spencer, T. J. B. «The Imperfect Parallel Betwixt Painting and Poetry.» *Greece and Rome*, 2d ser., 7 (1960), 173-186.

Spurgeon, Caroline. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us.* Cambridge: Cambridge University Press, 1935.

Steiner, Wendy. *The Colors of Rhetoric*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

_________, ed., *Image and Code*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981.

Stevens, Wallace. «The Relations between Poetry and Painting.» In: *The Necessary Angel*. New York: Knopf, 1951, pp. 157-176.

Sypher, Wylie. *Four Stages of Renaissance Style*. Garden City, NY: Doubleday, 1955.

Tinker, Chauncey Brewster. *Painter and Poet: Studies in the Literary Relations of English Painting*, 1938; reprint, Freeport, NY: Books for Libraries Press, 1969.

Trimpi, Wesley. «The Meaning of Horace's *Ut Pictura Poesis*.» *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes:* vol. 36 (1973), pp. 1-34.

Uspensky, B. A. «Structural Isomorphism of Verbal and Visual Art.» *Poetics: International Review for the Theory of Literature*. The Hague: Mouton, 1972, pp. 5-39.

Warnock, Mary. *Imagiation*. Berkeley: University of California Press, 1976.

Wecter, Dixon. «Burke's Theory Concerning Words, Images, and Emotion.» *PMLA:* vol. 55 (1940), 167-181.

Weisinger, Herbert. «Icon and Image: What the Literary Historian Can Learn from the Warburg School.» *Bulletin of the New York Public Library:* vol. 67 (1963), pp. 455-464.

Weisstein, Ulrich. «The Mutual Illumination of the Arts.» In: *Comparative Literature and Literary Theory*. Translated by William Riggan. Bloomington: Indiana University Press, 1973, 150-166.

Wellek, René. «The Parallelism between Literaure and the Arts.» *English Institute Annual, 1941*. New York, 1942.

Wendorf, Richard. «Jonathan Richardson: The Painter as Biographer.» *New Literary History:* vol. 15, no. 3 (Spring 1984), pp. 539-557.

__________, ed., *Articulate Images: The Sister Arts from Hogarth to Tennyson.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

White, John. *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. New York: Harper and Row, 1967.

Wimsatt, William K. «Laokoon: An Oracle Reconsulted.» In: *Hateful Contraries*, Lexington: University of Kentucky Press, 1965.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921). Translated by D. G. Pears and B. F. McGuinness. London: Routledge and Kegan Paul, 1961.

_________. *The Blue and Brown Books*. New York: Harper, 1958.

_________. *Philosophical Investigations*. 3rd ed. Translated by G. E. M. Anscombe. New York: Macmillan. 1953.

Wolfe, Tom. *The Painted Word.* New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975.

Yates, Frances. *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

Ziolkowski, Theodore. *Disenchanted Images: A Literary Iconology*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

الفهـرس

هذا الكتاب

هذا كتاب حول ما يقول النّاس عن الصّور، واهتمامُه الأول ليس برسومٍ معيّنة وبما يقول الناس عنها، بل هو اهتمام بالطّريقة التي نتحدث بها عن «فكرة» الصّورة وبجميع الأفكار المرتبطة بها: التّصوير، والتّخيل، والإدراك، والتّشبيه، والمحاكاة...

يمعن المؤلف النظرَ في الإجابة عن سؤالين يبرزان بانتظام في ما يقول النّاس: ما هي الصّورة؟ وما الفارق بين الصّور والكلمات؟ ويحاول أن يفهم الإجابات التّقليدية عنهما، بالرجوع إلى الاهتمامات الإنسانيّة التي تجعلها ملحةً أوضاعٌ معيّنة. لماذا تصبح ماهية الصّورة مهمّةً؟ ما الذي يكون على المحكّ في تحديد الفروق بين الصّور والكلمات أو في إزالتها؟ ما هي أنظمة السّلطة أو قواعد القيمة -أي الأيديولوجيات- التي تصوغ الإجابات عن هذه الأسئلة وتجعلها مسائلَ للجدال أكثر منها اهتمامات نظريّة بحتة؟

Iconology

Image, Text, Ideology

W. J. T. Mitchell



المؤلف

و. ج. ت. ميتشل: أستاذ مميّز في قسم اللغة والآداب الإنكليزية في جامعة شيكاغو. ألّف وحرر العديد من الكتب، ومنها:

Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present.

Image Science: Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics.